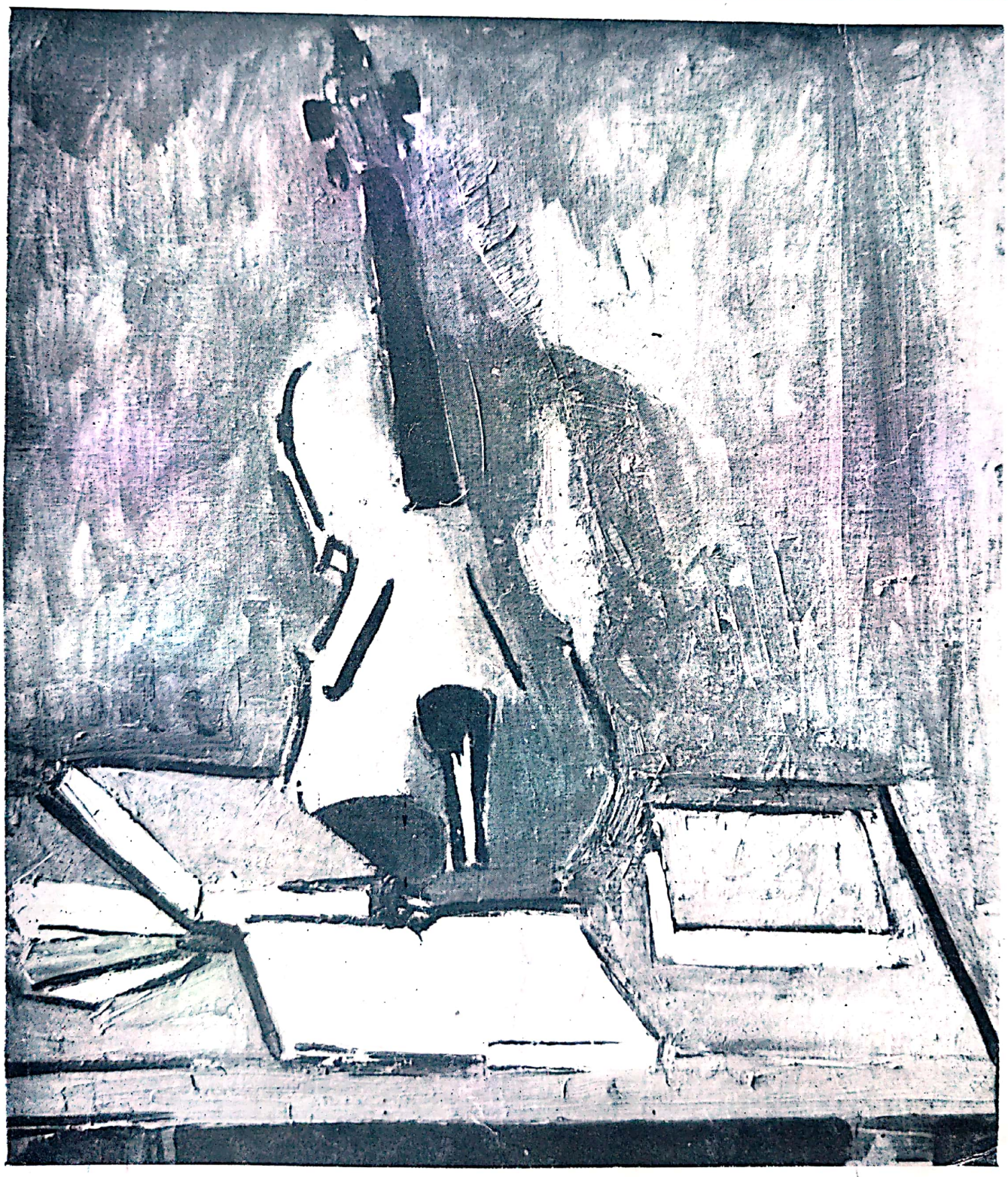
5
MAI

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE



Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

ANTON DOGARU

Muzica corală românească (I) 1

CREAȚII ROMÂNEȘTI

RODICA SAVA

Sigismund Toduță — **La curțile dorului,** 3 madrigale pe versuri de Lucian Blaga . 6

PAULA BĂLAN

Antifonii de Cristian Misievici 11

★

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR 13

GEORGE SBÂRCEA

George Grigoriu la 55 de ani 16

EUGEN PRICOPE

Walter Labhart, un remarcabil enescolog elvețian 18

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Horia Șurianu, Edgar Elian, Dan Scurtulescu, Costin Cazaban, Liviu Dănceanu, Anton Dogaru, Viorel Crețu, Ion Pelearcă, Carmen Cârneci, Oana Velcovici, Mihaela Niculescu. Ștefan Cărăpănceanu, Veturia Dimoftache, Silvian Georgescu Alexandru Bădulescu, Titus Moisescu, Mihaela Arion Doboș 19

RECENZII

LAVINIA TOMULESCU COMAN

Tratat de artă pianistică de Ana Pitiș — Ioana Minei 38

★

LIVIU DĂNCEANU

Muzicieni români peste hotare 39

ADALBERT WINKLER

Educația muzicală în Japonia 39

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

HORIA ȘURIANU

Wilhelm Georg Berger — Portrait (II) . . 41

SOMMAIRE

ANTON DOGARU

La musique chorale roumaine (I) 1

OEUVRES ROUMAINES

RODICA SAVA

Sigismund Toduță — **La curțile dorului,** trois madrigaux sur des vers de Lucian Blaga . 6

PAULA BĂLAN

Antiphonia de Cristian Misievici . . . 11

★

DE L'ACTIVITÉ DE L'UNION DES COMPOSITEURS 13

GEORGE SBÂRCEA

George Grigoriu à 55 ans 16

EUGEN PRICOPE

Walter Labhart, un remarquable énescologue suisse 18

LA VIE MUSICALE

Signataires : Horia Șurianu, Edgar Elian, Dan Scurtulescu, Costin Cazaban, Liviu Dănceanu, Anton Dogaru, Viorel Crețu, Ion Pelearcă, Carmen Cârneci, Oana Velcovici, Mihaela Niculescu, Ștefan Cărăpănceanu, Veturia Dimoftache. Silvian Georgescu,Alexandru Bădulescu, Titus Moisescu, Mihaela Arion Doboș 19

COMPTES RENDUS

LAVINIA TOMULESCU COMAN

Tratat de artă pianistică (Traité d'art pianistique) par Ana Pitiș, Ioana Minei . . . 38

★

LIVIU DĂNCEANU

Musiciens roumains à l'étranger . . . 39

ADALBERT WINKLER

L'éducation musicale au Japon 39

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

HORIA ȘURIANU

Wilhelm Georg Berger — Portrait (II) . . 41

Scanned with OKEN Scanner

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXII NR. 5 (356) MAI 1982

Muzica corală românească (1968—1981)

I

Anton Dogaru

Consultînd evidenţa secţiei corale de la Uniunea compozitorilor, între anii 1968—1981, rămîi pur şi simplu impresionat de titluri şi autori, repartizate în toate domeniile muzicii corale, lucru care demonstrează că autorii români care se consacră genului activează cu febrilitate, continuînd bogata tradiţie, îmbogăţind-o în permanenţă cu noi valori. Pe de o parte, situaţia este un rezultat al marii dezvoltări pe care a cunoscut-o în aceşti ani mişcarea noastră corală, stimulată de ampla manifestare care este Festivalul Naţional „Cîntarea României", cu faze care solicită în permanenţă însuşirea de noi repere în cadrul repertoriului formaţiilor existente, precum şi înfiinţarea de noi ansambluri. Este un fenomen fără precedent, în istoria poporului nostru, căruia compozitorii s-au angajat să-i răspundă, în permanenţă, la un nivel prestigios ; pe de altă parte, mă gîndesc la noua formă de lucru a secţiei, care include planificarea creaţiei, în funcţie de evenimentele care se cuvin comemorate sau sărbătorite cu argumente specifice artei sunetelor. Aşa cum vom vedea, pe parcursul acestor ani, nu au rămas „datorii" în această privinţă, fiecare moment de mare însemnătate, din viaţa poporului, fiind înconjurat de un mare număr de creaţii, pe care autorii le-au făurit în chip omagial. Cu alte cuvinte, muzica noastră corală cea mai recentă este un fenomen viu, contemporan, răspunzînd cu vibraţie specifică, nouă, la pulsul social. În acelaşi timp, vom găsi în sînul ei, aşa cum arătam, continuări, privind cîntecul popular sub diverse forme, de la prelucrări nedepărtîndu-se de model pînă la recrearea esenţelor, într-un chip original, cu forme concertistice deosebit de atrăgătoare. Şcoala de compoziţie românească a asimilat, cu multă pătrundere, tot ce s-a realizat, încercînd să se prezinte, pe scara mondială a valorilor, cu realizări demne de atenţie. Din acest punct de vedere, desigur că deosebit de stimulativă pentru compozitori trebuie considerată activitatea naţională şi internaţională a „Madrigal"-ului şi a cîtorva formaţii de tineret, care se bucură de un veritabil renume, în ţară şi peste hotare. Deci, vom considera drept caracteristici principale ale muzicii noastre corale recente bogăţia, diversitatea, modernitatea, originalitatea naţională ivită din axarea ei, în principal, pe subiectele folclorului şi, de ce nu, competivitatea pe plan internaţional. Gîndindu-mă că în fişele pe care le-am alcătuit, în vederea realizării sintezei de faţă, aproape fiecare secţiune a genului conţine sute de lucrări elaborate în ultimii ani, consider că argumentul principal, în ce priveşte bogăţia, este atins. Faptul poate fi explicat, pe de o parte, pe baza frumoaselor tradiţii, care îmbrăţişează toate secţiunile pe care le voi expune în continuare şi pe de altă parte prin avîntul muzicii corale, determinat, aşa cum arătam, de Festivalul „Cîntarea României". Atît formaţiile diferite care activează, cît şi solicitările diverse au determinat varietatea producţiilor, fie din punct de vedere tematic, fie din punctul de vedere al limbajului. Vom întîlni miniaturi cu conţinut liric descriptiv, apoi suite cu conţinut folcloric, poeme încărcate de cugetări filozofice şi cantate închinate eroilor istoriei noastre. Cu alte cuvinte, este vorba de întreaga gamă de specii ale genului, pe care compozitorii noştri actuali o cultivă cu meşteşug, pasiune şi multă sinceritate. Ca limbaj, vom găsi pagini amintind de muzica lui Ion Vidu, precum şi momente scrise cu multă cugetare, folosind chiar principii extramuzicale. Este un semn că compozitorii noştri practică un perimetru de mijloace de exprimare, unele poate tradiţionale, altele „la zi" cu ceea ce se petrece pe plan mondial, în aria genului şi acest fapt îl socotesc semnificativ, reprezentativ. Nu putem afirma că există, în muzica noastră actuală, o singură direcţie, ci o mare diversitate de atitudini privind creaţia, care asigură o veritabilă tinereţe a genu-

Scanned with OKEN Scanner

lui. Apoi, modernitatea lucrurilor, în expresie mai ales, trebuie înțeleasă ca pornind de la puternica amprentă a personalității enesciene, care este prezentă sub diferite forme. Ecouri ale atributelor de limbaj din *Oedip*, de exemplu, sînt prezente în aria multor lucrări aparținînd compozitorilor din diferite generații, semn că respectivele atribute au devenit reprezentative, constituind adevărate caracteristici naționale. Ca și pînă la Enescu, și exact la unison cu aspirațiile genialului nostru compozitor, autorii de astăzi își așează toate plăsmuirile pe făgașe cu puternice amprente naționale. Așa cum vom vedea, cele mai îndrăznețe alcătuiri muzicale pornesc, își au izvorul în cîntecul nostru popular, în particularitățile lui atît de specifice, dovedindu-se că originalitatea își mai găsește o explicație prin ancorarea în acest domeniu, care este, de fapt, inepuizabil în sugestii, în idei. Compozitorii noștrii coriști au izbutit și izbutesc în continuare, aspirînd să învingă în competiția internațională a valorilor. Nu cu modestie, ci reprezentativ aș spune, am participat și participăm la mai multe competiții și reuniuni internaționale, obținînd o seamă de prestigioase trofee. Găsesc în această situație o confirmare, o nouă și indiscutabilă confirmare a valorilor create în acest fel. Compozitorii din țara lui Enescu, continuă, în chip original, drumul început de marele Orfeu moldav, cu speranța atingerii unui nivel care, într-adevăr, poate confirma continuitatea, poate fi apreciat mai ales prin modernitatea care o conține.

Am să încep trecerea în revistă pe care o intenționez cu un mănunchi bogat de creații dedicate patriei. Fără a avea pretenția că am epuizat toate sursele de informație din materialul consultat, am ajuns la concluzia că în acești ani au fost scrise peste 300 lucrări corale, de diferite dimensiuni, dedicate patriei. Aș cita cîteva, semnate de foarte cunoscuții autori, ca *Patrie, lumină plină* de I.D. Chirescu (Petre Ghelmez), *Cîntăm a țării tînără grădină* și *Pentru al țării viitor* de D.D. Botez, (Corneliu Șerban), *Cîntarea României* (V. Tulbure) și *Pămîntul de dor, România* (Corneliu Șerban) de Radu Paladi, *Imn pentru patrie* de Gh. Dumitrescu (A. Păunescu și N. Stănescu), *Vatră de mîndri eroi* (Crișan Constantinescu) și *Slăvită Românie* (Traian Iancu) de Gh. Bazavan, *Românie, țara mea* de Alexandru Pașcanu (Stelian Filip), *României* de Doru Popovici (M. Eminescu), *Dulce Românie* de Laurențiu Profeta. Alături de acestea se înscrie o serie de alte lucrări semnate de C. Romașcanu, M. Neagu, C. Arvinte, I. Odăgescu, H. Mălineanu, Al. Velehorschi, S. Sarchizov, D. Capoianu, V. Timiș, I. Vintilă, E. Lerescu, C. Palade, T. Bratu, L. Ionescu, C. Andrei. G. Grigoriu precum și partituri aparținînd celor mai tineri membri ai Uniunii, e drept însă mai puțin dedicați cultivării pasionate a genului. În privința lucrărilor din această categorie este important de observat că limbajele folosite, exprimarea muzicală îmbracă forme foarte variate, fiind prezentă ținuta cîntecelor revoluționare, sau melosul neoromantic, uneori cu accente foarte originale, extrase din folclor, cu armonii și ritmică bogată. Desigur că de o mare apreciere s-au bucurat realizările polifonice, de asemenea prezente, precum și foarte îndrăznețele experiențe ale unor compozitori din generația medie, sau mai tineri, care demonstrează o bună cunoaștere a marilor resurse interpretative ale aparatului coral. Sînt înscrise, în listele pe care le-am alcătuit și lucrări pentru coruri de voci egale, adică vreau să arăt că compozitorii s-au dovedit preocupați de îmbogățirea genului, pe toate planurile.

O a doua categorie de lucrări este realizată cu conținut omagial, partidului, conducătorului său și al întregului popor, tovarășul Nicolae Ceaușescu. Pe parcursul acestor ani este foarte clară orientarea creației spre omagierea, etapă cu etapă, a tuturor evenimentelor, de o deosebită însemnătate, care au fost trăite de noi. Găsim așadar lucrări dedicate Congresului al XI-lea al P.C.R., Congresului al XII-lea al P.C.R., apoi alegerii tovarășului Nicolae Ceaușescu ca președinte al țării și altele. În permanență se scriu lucrări care amintesc de glorioasele jertfe de la Doftana, de evenimentele din august'44, de înființarea P.C.R., în mai 1921. Este remarcabil faptul că, din bogăția de lucrări cu acest conținut se detașează cîteva care cunosc o foarte mare apreciere, bucurîndu-se de o deosebită popularitate : *Partid erou, partid victorios,* de D.D. Botez (Vl. Bârna), *Din plai de Olt* de Radu Paladi (N. Dragoș), *Poporul — Ceaușescu — România* de G. Grigoriu (A. Storin) și *Cînd spun partid* de A. Pop (E. Frunză). Compozitorii Gh. Bazavan, M. Neagu, D. Bughici, T. Bratu, C. Arvinte, S. Sarchizov, Cl. Negulescu, Z. Popescu, Fl. Comișel, V. Donose, C. Romașcanu, V. Spătărelu, S. Ilin, S. Vulcu, G. Derieteanu, Gr. Nica, C. Trăilescu, C. Simionescu, P. Rogojină, D. Petrescu, C. Ioachimescu, de asemenea, au semnat inspirate pagini cu acest conținut. Sintetizînd domeniul cîntecelor de patrie și partid, putem spune că în acești ani, toți compozitorii noștri, din întreaga țară, au contribuit cu cel puțin o lucrare la îmbogățirea și diversificarea genului, fiecare în felul său, temperatura rostirilor constituind însă un veritabil semn al angajării și participării la măreața operă de construcție a societății socialiste multilateral dezvoltate, inițiată și condusă de partid. Este semnificativ, din acest punct de vedere, după cum putem observa și mai departe, în toate celelalte sectoare ale muzicii corale, că expresia muzicală conținută în fiecare lucrare în parte este oglinda creatorului, a fiecărui compozitor separat, dornic de a-și aduce contribuția originală,

Scanned with OKEN Scanner

vibrantă. Urmărind, ca un traseu, evoluția muzicii noastre corale pe parcursul acestor ani, am observat încă un sistem de repere, alcătuit din evenimentele care au marcat perioada. Am notat aici diferite concursuri, plenarele secției, propunerile pentru colecții tipărite, festivaluri, vizite în diferite întreprinderi, campanii pentru alegerile de deputați în M.A.N., cenacluri etc. Făcînd un decupaj în șirul acesta am menționat realizarea caietului de *Cîntece și madrigale*, cu lucrări de C. Palade, T. Bratu, L. Dandara, C. Țăranu, D. Popovici, M. Marbe, H. Jerea, și T. Ciortea, apoi volumul al doilea de *Coruri* de I.D. Chirescu, conținînd mult apreciatele lucrări *Fata din Carpați*, *Cîntec de leagăn*, *Înalță-te, frumoasă țară* și *Republică, măreață vatră*, propunerile de tipar pentru *Madrigale* de A. Mendelsohn, *Triptic arădean* de D. D. Botez, *Cîntec din Doftana* de M. Neagu, *Ghicitori* de L. Comes, *Chindia* de A. Pașcanu, *16 cîntece pentru copii* de D. Voiculescu, *Cocorii* și *Lilioara* de V. Grefiens, *Din lumea lui A. Pann* de D. Popovici etc. În aceeași ordine de idei Concursul „Cîntare Romîniei Socialiste", organizat în colaborare cu Radiodifuziunea Română, a consacrat lucrarea *Cîntare anilor lumină de* D. Popovici (D. Filimon), Festivalul Mondial al tineretului și studenților de la Berlin a prilejuit apariția unor noi lucrări, semnate de M. Neagu, G. Grigoriu, G. Derieteanu, C. Romașcanu, R. Paladi, C. Palade L. Profeta. Concursul, organizat în colaborare cu C.C. au U.T.C., a înscris noi realizări semnate de G. Grigoriu, R. Șerban. L. Ionescu, Gh. Bazavan, A. Winkler, V. Timiș, D. Marinescu, V. Donose, Cl. Negulescu, Concursul de creație pentru metalurgiști a înscris lucrări de R. Paladi, C. Arvinte, C. Romașcanu, V. Popescu și la fel Concursul de cîntece ostășești, Cîntecul politic pentru tineret și studenți, Concursul „Pompierii mereu la datorie", Festivalul „Crizantema de aur", Festivalurile și Concursurile de cîntece pionerești, organizate în colaborare cu C.N.O.P., Concursul de coruri a Cappella „Nicolae Ursu" și altele. Cel mai recent concurs de acest gen, ediția a IV-a a „Cîntecului politic pentru tineret", a adunat o serie de noi realizări, semnate de I. Odăgescu, M. Costin, Gh. Bazavan, L. Profeta, A. Winkler și D. Crăsnaru. Cu o permanență impresionantă, se află în desfășurare, succesiv, festivalurile „D. G. Kiriac" de la Pitești, „C. Porumbescu" de la Suceava, „Ion Vidu" de la Lugoj, „G. Dima" de la Brașov, „Cetatea de foc" de la Reșița, care, toate laolaltă, duc la promovarea lucrărilor și interpreților. Alături de vizitele compozitorilor și muzicologilor în marile întreprinderi, pe platforme, în toată țara, aceste festivaluri și concursuri sînt stimulente extrem de eficiente pentru breasla creatorilor de muzică corală. Sînt, de exemplu, vii în memorie vizitele efectuate la Uzinele „Griviția Roșie", „Semănătoarea", pe platforma „Vulcan", la Uzinele „23 August", în comuna Gruiu, toate încheiate cu realizarea de lucrări special alcătuite, dedicate oamenilor muncii care activează acolo. Ca o caracteristică, de asemenea permanentă, se înscrie în activitatea compozitorilor păstrarea în memorie a marelui nostru poet M. Eminescu, a ființei și creației sale. Cred că se poate scrie o carte analizînd și prezentînd lucrările care au fost elaborate pornind de la lirica eminesciană. Astfel, comemorarea a 90 de ani de la moartea marelui poet a prilejuit noi creații, unele deosebit de apreciate. Continuînd această idee, doresc să punctez, mai departe, cîteva lucrări cu caracter evocator. Din capul locului trebuie să observăm că și această caracteristică este o adevărată dimensiune a muzicii noastre corale noi. Iată cîteva titluri, care vorbesc de la sine : cîntecul *Anul 1848 de* T. Bratu (versuri proprii) folosind vechi intonații revoluționare, poemul dramatic *Pe aici nu se trece* de E. Lerescu (T. Vianu, V. Voiculescu, M. Sadoveanu), dedicat eroilor de la Mărășești, *Te cîntăm, octombrie al vieții* de I. Vintilă (M. Cosma), poemul *Lenin* de I. Totan (Maiakovski) *Mihai Viteazul, domn român* de R. Paladi (Vl. Bârna), *Alba-Iulia — 2 milenii* de Gh. Dumitrescu (P. Dragu), *Vaslui 600* de V. Donose (C. Chira), *Cîntecul țăranilor din 1907* de S. Horceag (I. Wertheimer Ghica), *Pe dealul Plevnei* de Gh. Bazavan (V. Tulbure), *Peneș Curcanul* de P. Rogojină (V. Alecsandri), *Omagiul lui Horia, Cloșca și Crișan* de Gr. Nica (D. Verona), *Visul României* de C. Arvinte (I. Meițoiu) dedicat anului 1918 *Lui Gh. Lazăr* de I. Alexandrescu (Al. Mitru, A. Tita), *Nemurire* de S. Sarchizov (C. Cîrjan) dedicat comemorării a 2050 de ani de la întemeierea primului stat dac centralizat, *Trompetele din mai* de I. Pelearcă (N. Dumbravă), *Dacica* de D. Buciu (T. Arghezi), *Balada lui Iancu* (D. Filimon), *Omagiul lui M. Sadoveanu* (M. Popovici), *Epitaf Eftimie Murgu* și *Odă lui Bălcescu* (C. Săbăreanu), *La moartea lui Marin Preda* (A. Păunescu) de D. Popovici, *Nu uitați eroii* de C. Constantinescu (V. Tulbure) și altele. Desigur că aici predomină caracterul narativ, intenția de a sluji exact ideea, cu mijloace care uneori amintesc epoca, dar în orice caz aparțin creatorilor de astăzi.

Consultînd materialul bibliografic, am alcătuit o grupă de lucrări scrise în acești ani, cu titlul „Diverse". Pătrunse de un fior patriotic uneori, alteori de contemplarea naturii, fenomen din care răsar sentimente, gînduri, aceste partituri nu se înscriu ca tematică, într-o sferă anume, este, dacă vrem, un fel de artă scrisă cu deosebită convingere, cu conținut ilustrativ, poetic sau sentimental. *Clădim și apărăm fericirea* își intitulează Claudiu Negulescu o astfel de lucrare (C. Cîrjan), *Paharul* este titlul unei lucrări de L. Profeta (M.R. Paraschivescu), *București floarea gliei româ-*

Scanned with OKEN Scanner

neşti este un alt titlu al aceluiaşi compozitor (C. Cîrjan), *Imn închinat oraşului Reşiţa* este o lucrare de D. Popovici (D. Mutaşcu), *Ascultă bine* atrage atenţia C. Simionescu (Gr. Fridlowski), *Dorul, dorul* subliniază O. Varga (M. Dumitrescu), *Ştergar românesc* este un cor de Gh. Bazavan (V. Carianopol), *Cu gîndul bun* se numeşte o lucrare de Şerban Nichifor (A. Păunescu) etc. Aici găsim şi lucrări dedicate diferitelor sectoare de muncă productivă, diferitelor categorii de muncitori, rod al vizitelor de care aminteam mai înainte, apoi omagii diferitelor uzine, instituţii şi întreprinderi, sau diferitelor uzine, care se află înscrise în partitură cu sute de ani aniversari etc. *Laudă femeii* este un imn de R. Paladi (I. Meiţoiu), *Onoare muncii* se numeşte un cîntec de G. Grigoriu (A. Storin), *Bravi oţelari* declară I. Nicorescu (M. Cosma), *Romanţă* se numeşte o pastorală de C.A. Petrescu (V. Alecsandri), *Nori* este o lucrare de E. Duţă (J. Prevert), *Să fie pace,* poartă titlul o cantată de W.M. Klepper (Klaus Kessler). Lucru remarcabil, între aceste partituri se găsesc numeroase realizări, alcătuite cu ajutorul poeziilor aparţinînd poeţilor noştri clasici sau liricii universale. Se află aici înscrise apoi zeci de lucrări în care autorii îşi demonstrează măiestria armonică, polifonică, gustul pentru timbru şi pentru arhitectura formală modernă, pornind de la sugestiile poetice.

Ajuns în acest punct, consider că este necesar să menţionez cîteva lucrări mai elaborate, de proporţii ample, care constituie realizări pline de interes maxim. Tematica lor este foarte variată, găsindu-se, în miezul conţinutului literar, după cum arătam, mai dezvoltat, rezonanţe patriotice şi partinice. Am aşezat în această categorie cele două madrigale *Pe la miez de noapte* şi *Salcia* de Liviu Glodeanu, pentru voci egale şi percuţie, care se disting printr-o elaborare minuţioasă şi o armonie bazată pe scări modale populare ce evidenţiază independenţa vocilor, conduse într-un stil prin excelenţă contabil. Mă gîndesc apoi la *Cinci poeme corale* de Gh. Derieţeanu (V. Tulbure), *Suita pentru cor mixt* de A. Zeman, madrigalele reunite sub titlul *Imnuri închinate verii* de L. Dandara, amplul poem *Ninge* de C. Palade (M. Dumitrescu). *Tripticul* coral a cappella de M. Popa (L. Blaga), *Inscripţie, Făcătură* şi *Ceasul de apoi* de F. Donceanu, *Poemul pădurii* de L. Profeta, *Mioriţa* de M. Neagu, *Triptic maramureşean* de C. Arvinte, *Trei madrigale* pentru cor de femei de H. Jerea (I. Minulescu), *Bocete străbune* de Alexandru Paşcanu, *Bobîlna* de M. Eisikovits (V. Tulbure), *Cinci madrigale* de E. Terenyi (Balassi B, Ioszef Attila), *Trei madrigale şi un rondel* de M. Chiriac, *Memoria primăverii* de D. Buciu (N. Cassian), *Suita corală în stil tradiţional* de C. Cezar, *S-a spart o conductă de vise în soare* de D. Capoianu (V. Bucuroiu), *Cetatea înaltă* de L. Comes (I. Rahoveanu), remarcabilul ciclu de *25 madrigale* de Gh. Dumitrescu (M. Eminescu), *Triptic* de Gh. Carp (I. Barbu şi L. Blaga), *Festum hibernum* de Alex. Paşcanu, *Galaxia memoriei* de Doru Popovici (V. Bîrlădeanu), *Recitindu-l pe Eminescu* şi *Recitindu-l pe Blaga* de M. Moldovan, *După melci* de A. Iorgulescu (I. Barbu), *Măiastra* de F. Donceanu (versuri proprii), *Inscripţii corale* de E. Lerescu (I. Brad), *Meşterul Manole* de V. Grefiens şi altele. Este prezentă, în aceste lucrări, o paletă largă de mijloace de expresie, de o deosebită atenţie bucurîndu-se, de asemenea, din partea creatorilor, principiul păstrării valoroaselor tradiţii ale muzicii noastre corale clasice. Este vizibilă preocuparea de a dezvolta, în continuare, valenţele modale, precum şi cele ale muzicii bizantine. De aici, pînă la practicarea unor sinteze de limbaj, cu elemente de scriitură contemporană, este un pas, pe care compozitorii noştri îl fac, convinşi de marile resurse care sînt încă nedescoperite, pe acest teren. Dacă ar fi să definim în ce constă originalitatea practicilor respective, atunci culoarea armonică şi rafinamentul timbral, pe de o parte, precum şi concordanţa cu substratul poetic, pe de altă parte, sînt dimensiuni convingătoare.

Creatorii noştri activează multiplu, pe tărîmul creaţiei, răspunzînd variatelor solicitări venite din partea Uniunii şi a colaboratorilor ei ICED, UGSR, CCES, Casele de creaţie, Consiliile populare, chiar diferite ansambluri. Şi din acest motiv, se poate afirma că, în general, muzica noastră corală cea mai nouă este extrem de bogată şi variată. Aici trebuie să adăugăm contribuţia nelipsită de însemnătate a tinerilor autori, preocupaţi de utilizarea unui melos larg cromatizat, sau de sugestiile muzicii lăutăreşti (în prelucrările de folclor mai ales), de construirea imaginilor sonore noi, pornind de la principii semantice sau electronice. Pentru muzica inspirată din folclor, domeniul fiind foarte vast, există un paragraf ceva mai departe, care analizează această problemă. Din punctul de vedere al lucrului coral propriu-zis, găsesc de cuviinţă că mai este necesară observaţia referitoare la tendinţa de linearitate, prezentă uneori în această muzică, pornind de la cerinţele muzicii polifonice seriale desigur. În privinţa structurii, a arhitecturii lucrărilor, este de semnalat gustul anumitor compozitori pentru alcătuiri poematice ample, pornind de la motivele-simbol. Firele muzicale ale acestor partituri bineînţeles că adună şi elemente instrumentale vocalizate. Ca mesaj, lucrările se prezintă mai ales pătrunse de un conţinut dramatic incantatoriu, traversînd valuri tensionate şi amintindu-ne de conceptul mioritic. Pe alocuri sînt folosite mijloace noi, ca glissandi, portamente, intervenţii declamatorice, de percuţie, sunete nedeterminate, bătăi din mîini, din picioare, stri-

Scanned with OKEN Scanner

gături etc. Întregul arsenal este pus însă întotdeauna în slujba conținutului, impresionînd prin prospețime și forță. Unii compozitori logodesc esențe lirice aparținînd mai multor genuri, fapt ce atrage prin noutate și varietate. Privind din punct de vedere al unui spirit profesional solid, ne bucură, de asemenea, în multitudinea acestor preocupări, prezența formelor de lied coral, madrigal dramatic, cantata corală de cameră, poemul dezvoltat, sceneta, tema cu variațiuni și altele. De multe ori găsim, de asemenea, un travaliu polifonic amplificat, precum și dezvoltări pornind de la diferite surse cumulate cu efecte de bandă magnetică, toate acestea constituind semne ale evoluției permanente a genului.

Firesc, m-am preocupat să găsesc între lucrările creatorilor noștri, pasiunea pentru cultivarea miniaturii corale, gen pe care l-am găsit bogat reprezentat. Autori aparținînd diferitelor generații au înțeles această necesitate, privind continuarea frumoasei tradiții, care pornește de la primele opusuri ale înaintașilor. Liviu Rusu a semnat în această perioadă *Doina* pe versurile lui Șt. O. Iosif, iar Diamandi Gheciu a scris pastelul *La cosit,* inspirat din lirica argheziană, fiecare dintre acești venerabili maeștri păstrîndu-și stilul propriu. Am găsit apoi o inspirată *Doină* și *Lilioară,* semnate de Vinicius Grefiens, alături de *Cocorii,* piesă semnată de același autor și încununată cu un premiu internațional, *Păsărele cîntă* de S. Horceag, *Vine 1 Mai* și *Vatra fericirii* de D. D. Botez, A. Pașcanu a scris *Noapte de vară* (P. Cerna), iar A. Velehorschi a scris *Doină* (G. Coșbuc) și *Cîntec* (E. Jebeleanu). De asemenea S. Sarchizov a semnat *Pasărea măiastră* (I. Horea), C. Palade *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie* (M. Eminescu), M. Socor *Lumea* și *Tot prin grîne, prin grînele* (versuri populare), T. Bratu *Cît e cîmpul, dunăreanul* și *Acel august din miez de vară* (versuri proprii), M. Brînzeu *Somnoroase păsărele* (M. Eminescu), O. Varga *Cîntec de adormit Mitzura* (T. Arghezi), H. Jerea *Eu pot să cînt* (M. Beniuc) și *Cîntec de leagăn* (I. Minulescu). A. Bretz *Privighetoarea,* E. Popescu *Lasă-ți lumea ta uitată* (M. Eminescu), D. Constantinescu *Stele pe cer* și *Dintre sute de catarge* (M. Eminescu), etc. Compozitorul D. Popovici, cultivînd cu consecvență genul, a dat la iveală, în această perioadă, cîteva lucrări deosebit de apreciate. Este vorba de *Limba noastră* (D. Filimon), *Cîntec de dor* (A. Pann), *Crăișorul Horia* (D. Mutașcu), *Laudă,* dedicată zilei de 23 August (V. Mușat), *Cu țara* (I. Lotreanu) și *Pe acest pămînt* (G. Săbăreanu). Este semnificativ faptul că în aria tematică a acestui sector de creație se găsesc înscrise o serie foarte bogată de subiecte, de la omagiile cele mai evocatoare și calde, la *Barcarola* lui L. Profeta, *Cîntec vesel* de M. Moldovan, construit cu folclor oșenesc și *Albinele și lăcusta* de A. Popa (F. Donceanu).

Luînd exemplul maeștrilor, tinerii și foarte tinerii compozitori semnează de asemenea, miniaturi inspirate din lirica românească și universală. Astfel, I. Odăgescu este prezentă cu *De doi,* pentru cor și percuție, Dan Buciu cu *Bănuțul* și *Prisaca* (T. Arghezi), Adrian Pop cu madrigalul *Antico inverno* (Salvatore Quasimodo), D. Rotaru cu *Cîntec de dor* (versuri populare), V. Dinescu cu pastelul pentru cor de femei *Tamina* (D. Torcea), C. A. Petrescu cu *Trei fete* (L. Blaga), P. Stoianov cu *Numele patriei* și *Creangă de aur* (D. Mutașcu), P. Rogojină cu *Două poeme* pentru cor de voci egale și L. Alexandra cu *Către pace* (N. Stănescu), pentru cor și percuție.

M-am gîndit, selecționînd informațiile bibliografice, că este necesar, avînd în vedere proporția de lucrări, să alcătuiesc un paragraf privitor la creațiile care pornesc de la folclor. După ce am alcătuit suma de lucrări de acest tip am observat, privind comparativ cu celelalte sectoare, că este cea mai mare. Faptul îl consider semnificativ, dovedind principala direcție, în activitatea compozitorilor noștri coraliști. Privind în ansmblu această creație, se poate observa că atît compozitorii bucureșteni cît și cei care activează în diferite cenacluri din țară, au prelucrat, sau au folosit diferențiat sugestiile folclorice, fiind vizibilă marea bogăție și varietatea suitelor, rapsodiilor sau chiar a miniaturilor. Ieșenii A. Stoia, S. Vînătoru, V. Ionescu-Pașcani, S. Pautza, clujenii S. Toduță, C. Țăranu, T. Jarda, H. P. Türk, D. Voiculescu, A. Pop, băimăreanu Liviu Borlan, timișorenii N. Boboc, S. Ilin, Mircea și Bujor Hoinic, brașoveanul D. Munteanu, botoșeneanul Gh. Cojocaru, tîrgumureșeanul I. Birtalan și craiovenii P. Severin și Gh. Stănescu au semnat numeroase pagini primite cu multă apreciere. Aș vrea să detașez din acest mănunchi de preocupări, rezultatele maestrului S. Toduță, conținute în special în volumul al treilea de *Coruri* pe versuri populare, apreciate ca o „contribuție remarcabilă la tezaurul muzicii corale românești". De asemenea, demne de semnalat sînt și *Trei cîntece* pentru cor de femei și două soliste de H. Jerea, *Trei poeme rustice pentru* cor bărbătesc de D. Popovici, *Mîndru-i Maramureșul, Sărbătorirea recoltei, De la Olt, de la izvoare, Dor de Teleorman* de R. Paladi, prelucrările lui G. Vancu, I. Alexandrescu, Gh. Bazavan, M. Neagu, D. D. Stancu, G. Derieteanu, I. Csire, F. Comișel, și C. Romașcanu, *Suita corală de cîntece profane* de Dan Buciu, precum și *Sorcova* foarte tînărului Șerban Nichifor, laureată cu un premiu intenațional. Desigur că o atracție aparte conțin în ele prelucrările cîntecelor care au caracteristici particulare. Mă refer, de pildă, la *Suita corală pe cîntece macedonene* de N. Lungu, *Sîrba din cîmpie* de C. Romașcanu, de asemenea, de curînd premiată la o reuniune corală internațională, *Șapte colinde laice de urare și de vitejie* de G. Derițeanu.

(continuarea în nr. viitor)

Scanned with OKEN Scanner

Sigismund Toduță —„La curțile dorului", trei madrigale pe versuri de Lucian Blaga

Rodica Sava

Madrigalul ocupă un loc deosebit de important în creația lui Sigismund Toduță. În madrigalele sale pentru cor *a capella* autorul îmbină, la un înalt grad de măiestrie, mijloacele de expresie caracteristice madrigalului din timpul Renașterii cu cele ale cîntecului popular românesc. De cele mai multe ori compozitorul a preferat versurile populare și uneori a apelat chiar la citatul folcloric. Prin aceasta melosul devine un element cu foarte mare valoare în contextul discursului său muzical. Și acest melos este într-o deplină consonanță cu armoniile modale, predominant diatonice, foarte rar cromatice.

Compozitorul utilizează modurile naturale în timp ce polifonia se bazează pe contrapunctul imitativ, sever sau liber conceput. Iată, dar, pe ce se axează complexa scriitură corală a lui Sigismund Toduță, o scriitură densă care, nu o dată relevă afințăți ale creatorului cu arta sonoră de tipul neo-baroc.

Construcția arhitectonică a madrigalelor lui Sigismund Toduță conține repriza clasică și tinde adesea spre monumental.

Sub aspectul conținutului literar este de subliniat faptul că Sigismund Toduță preferă poezia de dragoste și în mod deosebit se simte atras de acele versuri din care transpare, cu mare forță emoțională, sentimentul dorului. Totul se desfășoară, de obicei, într-un colorit pastoral ce evocă un sat arhaic, prin excelență transilvănean, cu toate datinile strămoșești. O asemenea corelație dintre muzică și poezie nu putea decît să genereze tablouri pline de prospețime, lipsite de duritate, tablouri în tonuri luminoase în care coloritul sumbru este trecător și apare, de obicei, în punctele culminante ale lucrării.

Acestea ar fi caracteristicile unui stil care, pe de o parte cultivă madrigalul de tip neorenascentist, pe de altă parte o muzică de tip neo-baroc, specifică compozitorilor contemporani din perioada interbelică.

Sigismund Toduță a preluat creator tradiția școlii italiene, fapt explicabil dacă ne gîndim că a fost elevul lui Alfredo Casella și Ottorino Respighi și este un mare admirator al lui Goffredo Petrassi, precum și al altor compozitori contemporani, ca de exemplu Luigi Dalappicolla.

În madrigalele pe care ne-am propus să le analizăm, Sigismund Toduță refuză categoric să se repete. Sînt trei puncte de vedere cu o puternică individualitate, dar, firește, nu lipsite de acele elemente ce le conferă unitate. Dar să le analizăm pe rînd pentru ca apoi să putem trage concluziile necesare.

Primul madrigal intitulat *La curțile dorului* poartă ca indicație de tempo *Largo, molto ru-*

bato. Ideea inițială este doinită și cu o mare varietate ritmică ; unisonul alternează cu o expresivă heterofonie.

Prin comparație cu alte madrigale mai vechi, melosul acestei lucrări este mai cromatizat. Modul utilizat de compozitor este :

RE — MI BEMOL — FA — SOL DIEZ — LA — SI — DO — RE

În unele cazuri *Si* trece în *SI BEMOL* și *LA BECAR* în *LA BEMOL,* încît se poate vorbi de un mod cu trepte mobile, mult agreat și de George Enescu și de Paul Constantinescu. Aceasta ar fi prima structură.

Cea de a doua structură poartă indicația de tempo *Sempre, molto rubato.*

Pe un ostinato melismatic autorul suprapune construcții armonice instabile pe care, încetul cu încetul, le transformă în pedale și apoi în contrapunct. Pe măsură ce înaintăm spre secțiunile centrale crește numărul figurațiilor melismatice.

Se poate vorbi de un contrapunct liber înflorit, foarte dens, căruia îi corespunde un intens cromatism melodic, o mare bogăție de formule ritmice, datorită poliritmiei. Iar în acest sens, ritmuri neregulate se suprapun peste ritmuri sincopate și peste altele de factură mai clasicizantă. Compozitorul nu va părăsi această scriitură densă pînă la sfîrșitul piesei.

Între timp discursul muzical atinge o intensă culminație sonoră :

care are și un caracter dramatic.

Încetul cu încetul sonoritatea descrește, în pofida scriiturii foarte dense, pentru ca, în cele din urmă, printr-o figurație plasată la vocile de femei și nu la vocile grave (ca la început) compozitorul să ne conducă spre un climat mult mai liric și spre o „coda" în care se citează, cu discreție, elemente tematice inițiale. În felul acesta se poate vorbi de o vagă repriză, dar care nu mai poate fi asociată obișnuitei reexpoziții plenare de tip clasic.

Sub aspect funcțional, după foarte multe cromatisme, autorul revine la un mod de *RE,* consolidîndu-l în ultima măsură.

Într-un fel, se poate vorbi de un linearism, nelipsit de unele momente de scriitură ceva mai armonică.

Sub raport expresiv, muzica acestui madrigal apare ca o transfigurare a înfloritelor cîntece de dor din Transilvania.

Dacă ar fi să vorbim despre aspecte ale noului introduse de compozitor în această lucrare, nouă ar fi — pe de o parte — melodica foarte înflorită, cu multe melisme, pe de altă parte acest tip de melodică încadrată în moduri cromatice și în ritmuri libere. Și tot nouă este maniera de transpunere în pagini cu portative a sentimentului dragostei, pentru care Sigismund Toduță recurge la o complexă scriitură corală în care se preferă *divisi* de mare efect sonor. Dincolo de toate aceste speculații sonore (în sensul bun al cuvîntului), Sigismund Toduță respectă vocalitatea discursului muzical

Scanned with OKEN Scanner

prin utilizarea unor registre comode și de o maximă eficiență sonoră.

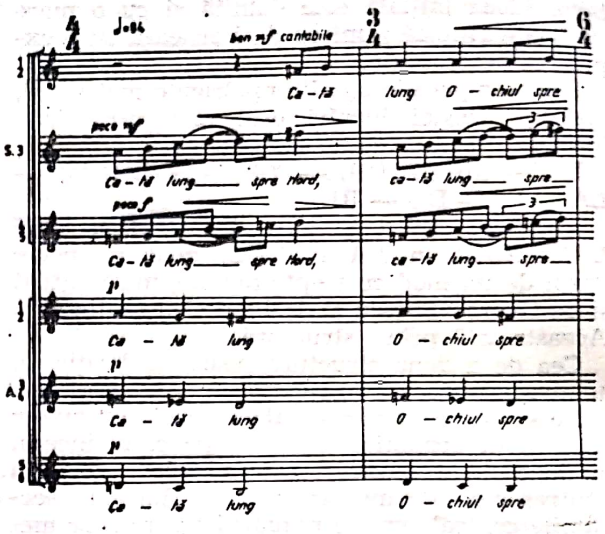
* * *

Cel de al doilea madrigal — *Iezerul* — contrastează cu primul prin nuanțele, abia șoptite, cu care începe. Autorul generează efecte onomatopeice cu ajutorul unui contrapunct imitativ. Putem vorbi de un oarecare canon dublu — între vocile 1, 2 și celelalte.

IEZERUL
II

Peste canon compozitorul suprapune, la ultima voce, un contrapunct liber și în acest fel se creează o mare complexitate contrapunctică. Totuță ne apare astfel mai tradițional, valorificînd vechea tehnică polifonică a maeștrilor din școala neerlandeză printr-o scriitură foarte eficientă, în ciuda complexității de care aminteam. Tot discursul muzical tinde spre un punct culminant :

După acest punct culminant, realizat cu o judicioasă gradare a sonorităților, urmează o a doua structură :



care se impune printr-o scriitură mult mai armonică, autorul utilizînd, în registrul grav, un paralelism de acorduri minore. Contrastul este imens — tinzînd spre o cumlinație de mare efect :

în care autorul folosește, de fapt, o serie de șase sunete sub formă de acord, evitînd să dubleze vreuna din notele constitutive. Procedeul amintește de tehnica lui Arnold Schönberg.

O nouă structură, cea de a treia, se desfășoară în aceleași sonorități abia șoptite.

De data aceasta este interesantă îmbinarea între scriitura armonică și polifonică.

Celei de a treia structuri îi urmează o altă structură — pur armonică și cu sonorități mult înseninate .

Scanned with OKEN Scanner

Aceasta se leagă de o *coda* în care se reia motivul cu care a început madrigalul *Iezerul.*

Scriitura intens cromatizată exclude cu desăvîrşire principiile funcţionalismului clasic. Cu toate acestea, există un vag pol în jurul sunetului *MI*, în sensul că una dintre culminaţiile lucrării cade pe sunetul *MI* pentru ca în final să se impună aceeaşi notă *(MI)* de data aceasta ca o pedală.

Faţă de primul madrigal, polifonia imitativă şi tehnica de canon — dublu (în special — ne duc cu gîndul la epoca renascentistă de fază tîrzie. Construcţia — în mare vorbind — este însă modernă, deoarece compozitorul foloseşte principiile variaţiunii continue. Tradiţională este însă imitaţia introdusă de Sigismund Toduţă, în care recurge la conturarea unor principii arhitecturale ale muzicii tonale, de tip clasic şi romantic. Iată un frumos exemplu cînd, pe fondul unei scrieturi moderne, tradiţia se îmbină cu inovaţia şi totodată, cînd folclorul este metamorfozat cu subtilitate, eliminîndu-se orice aspect de idilism sau „semănătorism muzical".

Sigismund Toduţă se arată şi un excelent mînuitor al timbrelor, iar în această privinţă ne referim mai ales la acele sonorităţi delicate „abia şoptite" pe care le conturează cu o măiestrie exemplară şi cu o excelentă cunoaştere a stilului vocal.

Ca şi în primul madrigal, Sigismund Toduţă este de părere că vocalitatea scrieturii corale nu trebuie să fie în disonanţă cu cuceririle artei moderne. În acest fel, dificultăţile de interpretare sînt mult mai uşor de rezolvat, evitîndu-se abordarea unor scrieturi exagerat instrumentale de care muzica secolului XX, din nefericire, a abuzat, generînd, pe de o parte, o îndepărtare a interpreţilor de anumite partituri, iar pe de altă parte, o îndepărtare a publicului de acea muzică ce nu ţine seama de faptul că vocea are limitele ei peste care nu trebuie să se treacă.

* * *

Cel mai inspirat madrigal din ciclul *La curţile dorului* este ultimul — *Întoarcere.* Iată, în acest sens,monodia iniţială, de un modalism cromatic fermecător.

ÎNTOARCERE
III

Cum s-a ajuns la el ?

Din modul de *MI* se trece cu subtilitate prin enarmoniile *RE DIEZ* şi *FA DIEZ* într-un mod de *MI BEMOL.* În continuare urmează o nouă structură (corespunzătoare versurilor *„Lîngă sat iată-mă iarăşi, prins cu umbrele tovarăş"*). Se remarcă tehnica de contrapunct înflorit liber, ca apoi discursul muzical să devină din ce în ce mai dens şi să tindă spre o impresionantă culminaţie în care, asemenea lui Gesualdo Da Venosa, Sigismund Toduţă trece de la limbajul dens polifonic, la un limbaj armonic de mare farmec şi violent cromatizat.

Apoi se conturează o nouă structură în care, pe de o parte, remarcăm elemente ale aceluiaşi contrapunct liber înflorit, pe de altă parte atrăgătoare momente de heterofonie de factură post enesciană.

Scanned with OKEN Scanner

Structura a patra este un canon la trei voci cu elemente de contrapunct tradiţional de tip baroc :

şi care se amplifică din ce în ce mai mult, autorul introducînd, la un moment dat, mişcarea de şaisprezecimi şi transformînd totul din canon sever în contrapunct liber imitativ. Apoi se tinde spre o imensă culminaţie :

în care se detaşează şi un glissando la vocea a doua, de mare efect, în consonanţă cu sensul cuvîntului înscris în textul poetic — *cade.*

În continuare se cristalizează cea de a cincea structură, la început mai polifonică, apoi armonică şi la un moment dat cu acorduri compacte, dense (corespunzînd cuvintelor *„cu aroma-i ca veninul"*). Procedeul aminteşte de tehnica lui Gesualdo Da Venosa care întrerupe discursul polifonic prin scriitură pur armonică.

abia în ultima structură *(Tempo I)* revine scriitura polifonică, dar de data aceasta foarte transparentă şi cu o *coda* plină de farmec, asociată cuvintelor *„Vîntul lăcrima mi-o gustă"*.

*
* *

Şi acum cîteva *concluzii* ce se desprind din analiza celor trei madrigale din ciclul *La curţile dorului.*

Deşi autorul mai foloseşte melodii tratate prin prisma contrapunctului baroc, (imitativ), vorbind în linii mari predomină contrapunctul liber înflorit, întrerupt prin structuri pur armonice.

Sigismund Toduţă preia, deci, creator unele aspecte ale variaţiunilor polifonice continue, specifice Renaşterii tîrzii, (Gesualdo) şi de asemenea aspecte ale unor creatori neerlandezi (Cipryano da Rore). Întîlnim, în acelaşi timp, procedee ale contrapunctului modern, specific şcolii de după Schönberg (Stockhausen, Boulez, Nono) în care sînt evitate reprizele de tip tradiţional. Aceste procedee le vom întîlni adesea, pe alte coordonate, la compozitorii Ştefan Niculescu, Aurel Stroe, Tiberiu Olah, Dan Constantinescu, Theodor Grigoriu etc.

Scanned with OKEN Scanner

Din punct de vedere armonic Sigismund Toduță rămîne fidel modalismului, dar prin desele polimodalisme și politonalități echilibrul tonal e mult zdruncinat, încît putem vorbi doar de vagi „poli tonali". În felul acesta, Toduță se depărtează sensibil de muzica funcțională tradițională.

Un alt aspect înnoitor al acestor madrigale, față de cele scrise de compozitor în anii trecuți, este admirabila poliritmie. Am putea spune că autorul generează nu numai un contrapunct melodic ci și unul ritmic.

Nu mai puțin interesante ni se prezintă suprafețele de heterofonie citate, ca o continuare minunată a ultimei perioade enesciene.

Ideea, însă care ni se pare mai importantă și o accentuăm este aceea că Sigismund Toduță *nu instrumentalizează în chip exagerat vocea.* Astfel, el poate fi socotit un compozitor de muzică vocală, prin excelență. De altfel oratoriul *Miorița,* cel dedicat lui Horia și madrigalele sale ne apar reprezentative în acest sens.

În privința conținutului general al lucrărilor, evidențiem preponderența tonului liric, cald, în concordanță cu poetica lui Lucian Blaga. Legătura dintre text și muzică se face printr-o respectare măiestrită a prozodiei. În piesa *Iezerul* apreciem în mod deosebit efectele onomatopeice de la început, sugerate — așa cum spuneam — prin sonorități „abia șoptite".

Culminațiile dramatice sînt de obicei tratate armonic și legate de sensurile filosofice ale poeziei, pentru a le pune în relief. (De pildă : *„Cîte-s altul omul leatul / Neschimbat e numai satul !").* Și în conformitate cu lirica lui Blaga, compozitorul Sigismund Toduță utilizează, totuși, în pofida cromatismului, o scriitură eficientă și adesea aerată, ce conferă partiturii multă luminozitate.

Rodica SAVA

Cristian Misievici—„Antifonii"

Paula Bălan

Cristian Misievici a obținut premiul al III-lea la ediția jubiliară din 1980 a Concursului internațional de compoziție „Henryk Wieniawski". Prestigiul acestei competiții este suficient pentru a ne îndemna să remarcăm succesul tînărului compozitor român ; subliniem și faptul că lucrarea sa, *„Antifonii — Concert pentru violină și trei grupuri de interpreți",* a fost prezentată la o secțiune nou introdusă în concurs, unde concurau un număr apreciabil de creații (aproximativ 172).

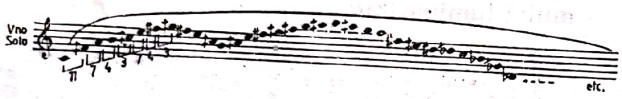
Afirmîndu-se de timpuriu ca o certă personalitate în devenire, Misievici, încă de student la Conservatorul ieșean, sub îndrumarea compozitorului Vasile Spătărelu, a dat cîteva lucrări primite cu interes pentru prospețimea lor expresivă. Oratoriul *Răstimp mioritic, Sonata pentru pian,* madrigalele *Icar* și *Au nu ți-s dragi florile,* vădeau seriozitate în concepție și o anumită înclinare pentru experimentul de conținut. Mai tîrziu, *Fresce — pentru violină solo* și *Laus Cantemiri* pentru orchestră de coarde, sau *Voievodală I,* ne-au dat măsura desprinderii de școală, a evoluției rapide spre individualizare. Creațiile acestea aveau și caracter de „laborator", aici compozitorul preocupîndu-se partajat de mijloacele prin care simțea că se poate exprima. *Antifonii* apare ca un moment însemnat pentru evoluția stilistică de pînă acum.

Punînd în legătură partitura cu prima variantă interpretativă realizată la Poznan (conceptual, autorul a dat două variante posibile, cu și fără ansamblu vocal), apreciem densitatea expresiei, sedimentul clar și variat al *imaginii.* Aceasta circumscrie *mirabilului,* un univers interior contradictoriu, unde prin intermediul oglindirii sensibile a realității din jur (nu odată ea însăși structurată în reflectare artistică, de exemplu, frescele Voroneț-ului), se naște impactul între sugestia dură și starea poetică de rară gingășie. Preluarea sinestezică a impresiilor, pe care toate „antenele" compozitorului le captează, se transformă, prin *forma* muzicală, într-o nouă obiectivare, de astă dată conștientizat artistică, oferind percepției o contopire sui generis între existența interioară, cu gînduri, reflexii, opțiuni particulare, și aceea istorică, generală, unificatoare. Nivelul imaginarului impune contraste pentru a căror convertire în simbol muzical se operează cu un melos de ample dimensiuni ale reprezentării sonore spațiale. Celălalt strat, al structurii-element, conferind caracterul temporal al desfășurării, izvorăște dintr-o cantitate de natură micro-intervalică, anume *terța medie* care conține relația 4/3. Dacă natura micro-intervalică determină plasticitatea și concizia spre sinteză a exprimării imaginii, „tasarea" temporală a etapelor devenirii elimină, la rîndu-i, lungimile

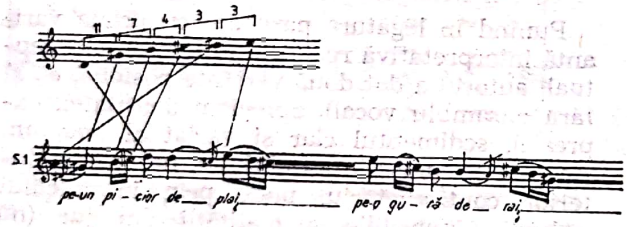
Scanned with OKEN Scanner

inutile, monotonia, golul de expresie, din spațiul sonor. După expunerea materialului „motivic", identificabil cu un joc

bihorean (colecția Traian Mârza), aflăm un „continuum" melodic, dat violinei solo :



Acesta se „adună" în timp, din variate organizări ritmico-melodice și timbrale, vioara căutînd îndeobște locurile-limită ale modalităților sale de cînt. Alternanța diverselor tehnici, cu și fără arcuș, dau ideea căutării care domină imaginația compozitorului. Desfășurarea temporală a structurii-element ajunge într-un stadiu final în care, ca sublimat din travaliul modal de pînă atunci, apare simbolic *Miorița* (citat extras dintr-un studiu de Tiberiu Brediceanu) :



Antifonia este concepută ca tehnică de modelare a spațiului sonor și nu ca element stabil în organizarea formei care se dezvoltă liber, cu un „coeficient improvizatoric" mare, rezultînd din structura antinomică discontinuu-continuu.

Emisia sonoră tridimensională este indicată schematic în partitură, unde se prevede pentru public, locul central (sau aproape central) în mijlocul unui triunghi, în ale cărui vîrfuri trebuie să fie plasate cele trei grupuri de interpreți și solistul ; în acest fel, ansamblul poate să realizeze interpretarea, numai sub conducerea a doi dirijori, fapte legate în egală măsură de exprimarea imaginii, cît și de perceperea ei. De altfel, Cristian Misievici făcea și în *Voievodală I* experimente privind calitatea stereofonică a perceperii de către auditoriu.

O altă dimensiune experimentală reiese din deschiderea spre cuvînt, textul poetic relevîndu-se la Misievici (aici sau în *Icar*, în *Voievodală I*, în *Răstimp mioritic*, în madrigalul *Au nu ți-s dragi florile)*, nu atît în sens logic verbal, cît pentru inefabilul sonor al fonemului, alt element care accentuează aleatorismul formei. Compozitorul vădește o intuiție pronunțată a „necuvintelor", ca posibilitate pentru extinderea spațiului sonor dincolo de limita sunetului muzical. Se definește astfel un mod personal de fuziune a tramei instrumentale cu formațiuni lexicale (structuri poetice), alese mai cu seamă pentru esența lor muzicală și românească.

Toate acestea, alături de intonația netemperată a viorii și modul de cînt specific popular, de șerpuirea doinită a melodiei și etapa mediană a desfășurării, preponderent lirică, de caracterul melismatic al unor stări heterofonice prin care devine structura-element, de spiritul *giocoso* adus de către vioara solistă, conferă lucrării ambivalența național-universal, datorită căreia credem că *Antifonii*... s-a distins la amintitul concurs de compoziție.

CENACLURI

Cenaclul din 1 martie 1982 a prilejuit prezentarea la București a unor lucrări camerale și simfonice ale compozitorilor care activează în filialele Uniunii din Cluj Napoca și Tîrgu Mureș. Au fost audiate lucrări de : Vasile Herman — *Simfonia a II-a*, Jodal Gabor — *Suita a II-a pentru flaut și pian*, Valentin Timaru — *Variațiuni pe un cîntec popular* pentru pian, Csiky Boldizsar — *Trei lieduri pe versuri de Hölderlin* pentru soprană și pian, Kozma Matei — *Dialoguri* pentru orgă și bandă, Szabo Csaba — *Cinci duouri* pentru vioară și violoncel. Lucrările au fost prezentate de muzicologul Romeo Ghircoiașiu și compozitorul Kozma Matei.

★

Cenaclul omagial, dedicat Zilei Internaționale a Femeii (8 Martie) a prilejuit audiția unor lucrări camerale și simfonice aparținînd compozitoarelor noastre. Selecția și prezentarea audiției a fost realizată de muzicologul Carmen Stoianov și a cuprins : *Cvartetul de coarde nr. 1* de Marina Vlad, *Da suonare* (pentru pian) și *Concertul pentru vioară și orchestră* de Maia Ciobanu, *Piesă pentru pian* de Doina Nemțeanu-Rotaru, *Metamorfoze* de Irina Hasnaș și *Satya* (pentru fagot solo) de Violeta Dinescu.

★

Cenaclul din 22 martie a.c. a avut ca temă : „Centenarul George Enescu — împliniri, deziderate, perspective" și s-a desfășurat pe baza a opt referate urmate de discuții, care au avut drept scop trecerea în revistă a tuturor manifestărilor prilejuite de anul Enescu, privind critic și obiectiv atît împlinirile cît și neîmplinirile pe care această retrospectivă le relevă. În cuvîntul său, muzicologul Gheorghe Firca s-a referit la cercetarea muzicologică propriu-zisă, studii, cărți care au îmbogățit exegeza enesciană cu date mai mult sau mai puțin cunoscute și cu elemente inedite în anul centenarului Enescu. Modalitățile de valorificare a creației enesciene prin tipar, disc, film, concerte etc. au făcut obiectul referatului prezentat de muzicologul Clemansa Firca, subliniind cu această ocazie necesitatea tipăririi manuscriselor enesciene (în totalitate) pentru a face astfel posibilă o mai largă cercetare și cunoaștere a creației marelui nostru compozitor. Deficiențe și lipsuri în privința popularizării creației lui George Enescu în anul centenarului au fost semnalate cu deosebit spirit critic de muzicologul Iosif Sava, iar o parte din împlinirile și neîmplinirile înregistrate în acest sens în centrele culturale ale țării au fost puse în evidență de muzicologul Eugen Pricope. În privința manifestărilor internaționale dedicate centenarului George Enescu, muzicologul Ada Brumaru s-a referit în special la activitatea Radioteleviziunii de popularizare a creației enesciene la posturile de Radio și Televiziune din străinătate, prin înregistrări de muzică pe benzi și filme, prin prezentări traduse în 5 limbi de circulație, care au făcut obiectul unor emisiuni speciale, iar muzicologul Viorel Cosma a trecut în revistă prezența în presă, în cadrul simpozioanelor, a concertelor și recitalurilor organizate în diferite centre ale lumii a muzicii enesciene și a comentariilor asupra acesteia. Exigența profesională a muzicologului Gheorghe Ciobanu s-a concretizat în apelul lansat exegeților enescieni sub titlul : „Mai multă grijă la ceea ce afirmăm și cum afrimăm". Prezența criticii muzicale în Centenarul Enescu a fost vehement criticată de de muzicologul Luminița Vartolomei, ca fiind foarte puțin reprezentativă, sporadică și ineficientă. Din toate referatele susținute precum și din luările de cuvînt ce au urmat (Titus Moisescu, Viorel Cosma, Vasile Tomescu, Emilia Comișel, Myriam Marbe, Eugen Pricope, Gheorghe Firca, Romeo Ghircoiașiu) se poate concluziona că deși acțiunile dedicate Centenarului George Enescu au înregistrat unele reușite în privința programării în concerte a unor creații enesciene de maturitate componistică, atît în țară cît și peste hotare, totuși acestea nu acoperă întreaga creație a compozitorului ; că deși reeditarea pe disc a lucrărilor enesciene a fost realizată de Electrecord, tipărirea manuscriselor sale rămîne încă un deziderat al viitorului ; că deși au apărut cărți, studii și comunicări muzicologice asupra vieții și creației enesciene, marile studii de sinteză pentru definirea caracterului său național și înscrierea în universal nu au fost scrise ; că deși critica muzicală a fost prezentă și activă pe parcursul Festivalului ea n-a fost deloc frecventă și la înălțime în paginile presei noastre în timpul anului Enescu ; că deși Enescu a început să intre în conștiința publicului din țară și străinătate și prin alte lucrări decît cele de tinerețe (Poema și Rapsodiile române), pentru cunoașterea întregii sale creații mai avem încă foarte multe de făcut.

Mihaela MARINESCU

Scanned with OKEN Scanner

CLUJ-NAPOCA

La 20 februarie 1982 a avut loc în sediul filialei un cenaclu în care s-au prezentat caietele I și II de prelucrări folclorice pentru soprană și pian de Terényi Ede ● La 26 februarie, membrii filialei au participat la întîlnirea cu dirijorii de cor și instructorii de ansambluri folclorice din județul Cluj ● La 27 februarie la Muzeul de artă din Cluj-Napoca folcloristul Iosif Herțea a prezentat întîlnirea cu constructorul de instrumente muzicale populare și interpretul Mihai Lăcătuș din Cîmpulung ● La 1 martie în cenaclul filialei au fost audiate lucrări de Vasile Herman, P. Vermessy, D. Voiculescu, V. Timariu, G. Jodal și C. Rîpă cu un cuvînt introductiv susținut de muzicologul Romeo Ghircoiașiu, vicepreședinte al Uniunii compozitorilor ● Sub patronajul filialei a avut loc la Muzeul de artă din Zalău un recital vocal-instrumental susținut de baritonul Ion Budoiu și violonistul Ștefan Balogh, acompaniați la pian de Judita Babos și Andrei Maxim care a cuprins lucrări clasice și contemporane românești. Concertul a fost prezentat de compozitorul Dan Voiculescu ● La 15 martie a avut loc un cenaclu în care s-a audiat și discutat Simfonia a II-a de Vasile Herman.

Dan VOICULESCU

SIBIU

Cenaclul din Sibiu al Uniunii compozitorilor desfășoară o activitate susținută din care notăm : dezvoltarea creației corale, o veche tradiție atît a Sibiului cît și a Mărginimii, concretizată prin premiile obținute de ansamblurile corale ale județului în cadrul „Cîntării României". S-au distins în acest sens lucrările compozitorilor Gheorghe Șoima, Cornel Arion și Henry Selbing. Muzica de fanfară este de asemenea o constantă a preocupărilor membrilor cenaclului sibian datorită unor formații de prestigiu din județ. Festivalurile „Cibinium" ce se desfășoară în fiecare toamnă sub egida Consiliului Culturii și Educației Socialiste prezintă publicului cele mai importante evenimente culturale, din ultima ediție 1981 evidențiindu-se în mod deosebit un simpozion de folclor a cărui activitate s-a concretizat în apariția volumului III de „Studii și comunicări de folclor". Una dintre cele mai recente realizări ale Cenaclului sibian este deschiderea secției muzicale a Universității cultural-științifice în ianuarie 1982, cu conferința compozitorului Liviu Comes : *Căi pentru înțelegerea muzicii*, conferință ilustrată cu documente sonore și proiecții. Figurează în următoarele luni, următoarele teme : *Trimiteri către esența muzicii* (Gh. Șoima), *Evoluția jazz-ului* (prof. Nicolae Ionescu), *Posibilități de expresie ale fanfarei* (prof. N. Ursu), *Folclorul muzical din mărginime* (prof. N. Suciu), *Structuri și forme muzicale* (Carmen Petra Basacopol).

N. B.

CRAIOVA

În luna februarie a.c. a avut loc o ședință de lucru a membrilor Cenaclului Uniunii Compozitorilor în care s-a dat citire instrucțiunilor privind Concursul de creație muzicală pentru lucrări dedicate păcii și construcției socialiste precum și Concursul în cinstea Festivalului cîntecului ostășesc — ediția a VI-a „Te apăr și te cînt patria mea". Compozitorii craioveni s-au angajat a participa la aceste concursuri prin noi lucrări.

Cenaclul Uniunii compozitorilor din Craiova, în colaborare cu Filarmonica „Oltenia", a organizat două concerte corale, dedicate aniversării a 60 de ani de la făurirea Uniunii Tineretului Comunist. Primul concert a fost prezentat la sediu, marți 16 martie, iar al doilea la Liceul energetic — 17 martie. La realizarea acestor concerte și-a dat concursul corul Filarmonicii, dirijat de Alexandru Racu. În program au figurat 15 piese corale, majoritatea prime audiții, dintre care consemnăm : *Mîndră țară, floare rară* de Gheorghe Stănescu, *Acest pămînt* de Constantin Ungureanu, *Patrie grădină* de Alexandru Racu, *Hora de la Plevna* de Boris Chelaru, *S-a ridicat un monument în sat* de Ioan Alexandrescu, *Cîntec de leagăn* de Victor Preda, precum și cîteva prelucrări din folclor : *Mîndru plai oltean* de Gheoghe Fabian și *Tu te duci* de Dan Ionescu. Ambele concerte s-au bucurat de o largă audiență din partea publicului.

Boris CHELARU

IAȘI

La 3—4 februarie a.c. a avut loc la Galați o întîlnire cu profesorii de muzică și cu dirijorii formațiilor artistice de amatori, organizată de filiala Iași a Uniunii compoziorilor. Au participat compozitorii A. Zeman și V. Spătărelu. A fost susținut referatul „Muzica corală românească. Probleme de limbaj" ● La 7 februarie a avut loc la Iași o întîlnire metodică cu dirijorii formațiilor corale și grupurile vocale de amatori din județ. Au participat compozitorii V. Spătărelu, A. Zeman și V. Munteanu. A fost susținut referatul „Probleme de repertoriu privind viitoarea ediție a Festivalului Național „Cîntarea României" ● La 19 februarie com-

Scanned with OKEN Scanner

pozitorul V. Spătărelu a participat la îndrumarea coralei „Al. I. Cuza" din Ruginoasa ● La 26 martie a avut loc la Botoşani o întîlnire de lucru cu profesorii de muzică şi dirijorii formaţiilor artistice de amatori. Au participat compozitorii V. Spătărelu şi A. Zeman. A fost susţinut referatul „Unele probleme de limbaj ale creaţiei corale româneşti contemponare" ● La 27 martie la Bacău a avut loc şedinţa cenaclului de creaţie şi cultură muzicală „George Enescu". A participat muzicologul M. Cozmei. La Tescani a avut loc o manifestare dedicată sărbătoririi a 100 de ani de la naşterea lui Gheorghe Cucu. Muzicologul M. Cozmei a vorbit despre personalitatea şi creaţia compozitorului şi despre locul de seamă pe care-l ocupă în muzica românească ● Au fost discutate în cadrul cenaclurilor filialei lucrările : *Vasile Spătărelu :* Cvartet pentru coarde nr. 3 ; Zburaţi porumbei — cor mixt pe voci egale, versuri de A. A. David ; Omagiu — pentru alto, tenor, cor şi acompaniament de pian (orchestră), versuri de A. Brumă; Leagăn fericirii noastre — cor cu acompaniament de pian, versuri de Corneliu Sturzu ; Cîntecul metalurgiştilor ieşeni — cor de bărbaţi cu acompaniament de pian, versuri de V. Filip ; *Viorel Munteanu :* Apăraţi pacea lumii — cor mixt pe versuri de Haralambie Ţugui ; *Mircea Stan :* Scherzino pentru pian ; Burlesca pentru pian. *Sabin Pautza :* Poveste de dragoste — comedie muzicală pe un libret de Adrian Munţiu.

Vasile SPĂTĂRELU

TURNU MĂGURELE

În cadrul cercului de prieteni ai muzicii din localitate, compozitorul Dumitru D. Stancu a expus în faţa unui auditoriu numeros şi entuziast la 30.I.1982 tema : „Compozitorii noştri angajaţi în lupta pentru pace". La 13 martie a.c. în acelaşi cadru, muzicologul Elena Zottoviceanu a susţinut tema „Figura femeii reflectată în creaţia muzicală." În cadrul exemplificărilor muzicale s-au produs soprana Ligia Bianca Manoleanu şi pianistul Remus Manoleanu.

VIZITE DE LUCRU

Continuînd acţiunea începută în luna februarie a.c., delegaţii ale Uniunii compozitorilor s-au deplasat în alte centre judeţene spre a lua legătură cu dirijorii formaţiilor de amatori şi profesorii de muzică în vederea îmbogăţirii repertoriilor acestora în cadrul pregătirii celei de a IV-a ediţii a Festivalului Naţional „Cîntarea României". Astfel, la 2 martie s-au deplasat la Piteşti compozitorii Dumitru D. Botez, Edmond Deda şi Valentin Petculescu, la 15 martie, la Suceava, Teodor Bratu, Cristian Al. Petrescu şi Titel Popovici, între 19—23 martie, la Arad, Violeta Dinescu şi între 20—22 martie, la Constanţa, Dragoş Alexandrescu şi Grigore Nica. Ei au purtat cu gazdele o serie de dialoguri fructuoase din care a reieşit necesitatea înnoirii repertoriilor formaţiilor, dorinţa de îmbunătăţire a calităţii artistice a interpretărilor şi importanţa sprijinului Uniunii compozitorilor în acest sens.

Angela VODĂ

LUCRĂRI PREZENTATE LA BIROUL SECŢIEI DE MUZICĂ SIMFONICĂ ŞI DE CAMERĂ

Liana Alexandra — *Simfonia a III-a „Diacronii" ;* Şerban Nichifor — *Simfonie ;* Dumitru Bughici — *Septet pentru suflători şi percuţie.*

LUCRĂRI PREZENTATE LA BIROUL SECŢIEI DE MUZICĂ CORALĂ

Petre Brâncuşi — *Izvorul soarelui,* pe versuri de Ion Meiţoiu ; Dan Buciu — *Patria,* pe versuri de Nichita Stănescu ; Teodor Bratu — *Inimă a ţării pururi vie* (dedicat Bucureştiului), pe versurile compozitorului ; Marin Constantin — *Mîndru sînt de tine, Bucureşti,* pe versuri de A. Storin şi *Cîntecul obîrşiei,* pe versuri de Lucian Blaga ; Radu Paladi — *Ani eroici ani de glorii,* pe versuri de Nicolae Dragoş ; Cristian Al. Petrescu — *Ţăranii,* pe versuri de Ion Vergu Dumitrescu şi *În paşnicele erei noastre lupte (Viitorul)* pe versuri de Nicolae Labiş ; Doru Popovici — *Omagiu lui Gheorghe Cucu,* pe versuri de Martha Popovici ; Laurenţiu Profeta — *Cîntec de pîine şi pace,* pe versuri de Eugen Frunză ; Paul Rogojină — *1907,* pe versuri de Dumitru Vasilescu Liman ; Constantin Romaşcanu — *Ai muncii eroi,* pe versuri de Vlaicu Bârna ; Ede Terenyi — *Gagliarda (Trandafir părelnic),* pe versuri de Josef Attila.

LUCRĂRI INTRATE ÎN BIBLIOTECA DE ÎMPRUMUT A UNIUNII COMPOZITORILOR

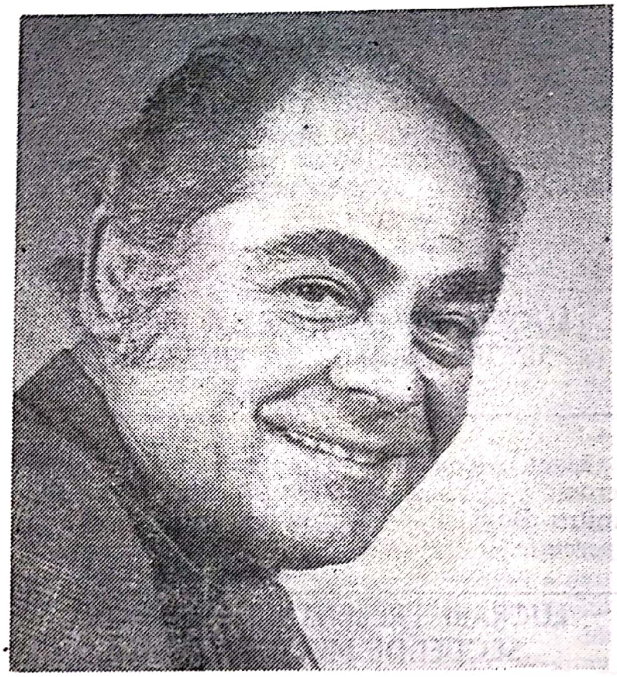
Anatol Vieru — *Monografia comunei Sârbova,* orchestră de coarde (9 violine, 3 viole, 2 violoncele, 1 contrabas).

Wilhelm Berger — *Drama simfonică „Faust"* pentru recitator, cor vorbit orgă şi orchestră (3, 3, 3, 3 ; 4, 3, 3, 1 ; timp., *perc. I :* 3 piatti sosp., 3 piatti giav. acc., w-block, 3 bgs. ; *perc. II :* 3 gong giav. acc., 3 gong ord., w-block, trgl. ; *perc. III :* tamb. mil. con corda, camp. tub., campanelli (col bach) ; *perc. IV :* sil., camp. tub., 3 bgs. ; *perc. V :* vibr., gr. cassa, T-tam medio, trgl. ; 2 harpe, cel. ; corzi).

M. M.

Scanned with OKEN Scanner

George Grigoriu la cincizecișicinci de ani



Poate că rîndurile ce urmează se cuveneau intitulate „Tinerețea unui compozitor matur", dacă un asemenea titlu, cu tot adevărul ce-l cuprinde, ar fi fost suficient de festiv pentru momentul pe care îl marchează, și anume aniversarea a cincizeci și cinci de ani ai compozitorului George Grigoriu. Căci, în pofida acestor cincizeci și cinci de ani ai săi, George Grigoriu se află în plină tinerețe creatoare, fiind de o rară bogăție a invenției melodice și de o surprinzătoare prezență în inițiativele, activitățile, realizările muzicii ușoare românești, căutînd — cu neliniștea vîrstei de început — noul, ineditul, originalul. În plină maturitate și cu renumele dobîndit de pe urma unei pe cît de vaste tot pe atît de variate activități, el a păstrat ceva din neastîmpărul și însuflețirea debutanților, trăsătură ce conferă personalității sale un farmec și o atracție de individiat.

Cred că George Grigoriu epuizează desăvîrșit noțiunea de *self made man*. El este, de fapt, un artist care s-a plămădit de unul singur, printr-o necurmată rîvnă spre cunoaștere și perfecțiune, pornind de la un sîmbure de talent, ca să ajungă între maeștrii genului, îndrumător al muzicienilor tineri — compozitori și interpreți —, făcînd școală cu ei, o școală empirică, dar utilă și cu excelente rezultate. Fiindcă el aparține acelei categorii de creatori care nu se mulțumește cu pianul și cu masa de lucru, nu-i ajung succesele repurtate și laurii cuceriți, ci coboară în arena unde se dau neîntrerupt bătălii pentru afirmarea unui nou stil, a unui nou cîntec, a unui nou interpret.

Să fie oare Brăila, cu lumea ei de visători și, totodată, de navigatori temerari, unde George Grigoriu s-a născut la 8 aprilie 1927, responsabilă pentru temperamentul plămădit din extreme — vis și luptă — ce-l caracterizează și îi definește drumul în muzica noastră ușoară ? A urmat, în orice caz, cu tenacitatea proprie oamenilor de la Dunăre, cursurile de perfecționare ale Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România, între anii 1953—1955, pe vremea cînd cîștigase o adevărată popularitate în calitatea de membru al grupului vocal *Trio Grigoriu*, grup care a beneficiat, între anii 1945—1960, de un larg auditoriu. George Grigoriu s-ar fi putut mulțumi cu renumele ce-l dobîndise, dar el nu i-a ajuns. A pornit de la interpretare, ca să ajungă la creație, printr-un efort meritoriu, care a dat rezultate și poate să constituie un exemplu pentru tinerii atrași de muzica ușoară.

Învățînd și cultivîndu-și sîmburele de talent de care vorbeam, niciodată satisfăcut cu ceea ce dobîndise pe tărîmul cunoștințelor și cu ceea ce înfăptuise în domeniul creației, George Grigoriu este compozitorul care a parcurs drumul cel mai lung și mai dificil, de la stadiul de muzician amator la statutul de compozitor profesionist, spre a deveni membru titular al Uniunii compozitorilor, dirijor și aranjor de talent, membru în juriile a numeroase concursuri și festivaluri de muzică ușoară din țară și de peste hotare, distins cu o mulțime de premii, solicitat în comisiile de decernare a premiilor de interpretare și creație, așadar el însuși socotit, prin experiența și autoritatea sa apt de a judeca și de a da sentințe în privința calității într-un gen cu atîtea nuanțe și cu atîtea posibilități de tălmăcire — și, firește răstălmăcire ! — a rostului, valorii, prezenței lui în preocupările artistice ale epocii.

Invenția melodică a lui George Grigoriu a explodat încă de pe cînd cînta și se mișca atît de suplu într-un trio vocal de duioasă memorie, odată ce unul din cei trei frați ce-l alcătuiau nu se mai află printre noi. De atunci datează și primele sale succese componistice, adevărate hit-uri îndrăgite spontan de masele iubitorilor genului, îndeosebi de tineretul care promovează această muzică a ritmului viu și a melodiei insinuante. *Broscuța Oac* (1957), *Podul Grant* (1957), *Valea Prahovei* (1959), *Chemarea mării* (1960), *Serenada tinereții* (1962) au fost urmate de alte melodii larg răspîndite, unele dintre ele laureate cu premii la concursurile naționale de muzică ușoară, ca bunăoară *Vîrsta dragostei* (1970), *Frumuseții tale* (1972), *Cîntați cu noi* (1979), *Tu ești răsăritul vieții* (1980).

Ceea ce propun aceste piese este în primul rînd o melodie cantabilă, lesne de reținut, antrenul ritmurilor mișcate și fiorul liric al cîntecelor lente. Calități menite a asigura, odată

Scanned with OKEN Scanner

cu succesul public, stima, prețuirea și încrederea interpreților, în al căror repertoriu creația lui George Grigoriu a figurat permanent. Compozitorul a afirmat, printre cei dintîi, posibilitatea de a adapta genul la cîntecul cu conținut patriotic, îndeosebi prin *Dulce Românie* (1973), urmat de o serie de cîntece intrate în repertoriul manifestărilor de mase. Așa sînt, de pildă, *Partidul, Ceaușescu, România* (1975), *Urmașii urmașilor noștri* (1978), *Onoare Muncii* și *Cîntec pentru 23 August* (1979), *Coloana infinită a Patriei* (1980) sau *Întru Unire* (1981). Ele s-au impus prin generozitatea liniei melodice, prin intonația solemnă, prin suflul lor mobilizator, încît au darul de a electriza deopotrivă pe cei ce le cîntă și pe cei ce le ascultă.

Dar ceea ce este propriu lui George Grigoriu, accentuîndu-i profilul artistic, mi se pare a fi ușurința cu care folosește deopotrivă de eficient registre, tonuri, stiluri diferite ale muzicii ușoare. Căci, pe lîngă șlagărele ale căror melodii se reține ușor, ba chiar spontan, și cîntecele de larg suflu liric, el s-a afirmat cu egală iscusință în genul mai complicat și mai complex, reclamînd o paletă completă a exprimării, al operetei și comediei muzicale — *musicalul*, după noua sa nomenclatură. Scriam astfel, după premiera din 1971 pe scena teatrului de pe cheiul Dîmboviței a operetei *Se mărită fetele*, libretul de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu, că în partitura ei *„se remarcă aspirația compozitorului de a crea forme inedite de expresie ale genului, muzica sa definind pe deplin universul pop și stilul underground, pentru ca din substratul ascuns al simțirii creatorului să se ivească mereu prospețimea și transparența unei strune proprii, hrănită dintr-un îmbelșugat fluviu, în inteligenta înveșmîntare orchestrală a autorului însuși... Grigoriu din opereta aceasta este cel din primele sale melodii, fără dulcegării, conturînd o individualitate artistică și o tensiune căreia ne place să-i spunem modernă* (cf. ziarul „România liberă“ din 12 mai 1971).

Adjectivul acesta de „modern“ corespunde și celorlalte lucrări destinate scenei de George Grigoriu, cum sînt *Cristina* (1972), *Valurile Dunării* (1973), prezentată la Galați, *Eternele iubiri* (1977) și *Frumoșii nebuni* (1980), un musical pe libret de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu, după romanul lui Fănuș Neagu.

Atenția acordată de George Grigoriu teatrului muzical nu se încheie, firește, aici, odată ce peste o duzină de spectacole de revistă au purtat semnătura sa devenită o garanție a calității și reușitei. Am menționa din ele doar cîteva spre a rememora cititorului succesele pe care compozitorul acesta, purtat parcă în toată activitatea sa de valul unui nepotolit avînt romantic, le-a marcat cu creația sa atît de bogată : *Vacanță la mare* (1962), *Magistrala tinereții* (1966), *Cu picioarele pe pămînt* (1967), *Pe aripile tinereții* (1980), toate pe libretele cuplului Angel Grigoriu-Romeo Iorgulescu. În ele, publicul a apreciat izbucnirile înflăcărate ale invenției melodice, arta prezentării pieselor în orchestrații proprii, ce nu pierd nicicînd echilibrul dintre factura melodiei și armătura instrumentală, fără ca o oarecare romantizare a stilurilor utilizate de compozitor de-a lungul unui sfert de veac să afecteze tenta la zi, modernitatea lor.

Și încă tot n-am epuizat prezentarea tuturor aspectelor pe care creația atît de bogată și de diversă a lui George Grigoriu le propune publicului larg și criticii. Fiindcă el este și compozitorul muzicii la aproape treizeci de filme de scurt metraj. Se află între ele și coproducții cu Canada, cu Uniunea Sovietică, sau seria „Fenimore Cooper“, producție a casei Franco-London Film cu sediul la Paris. Nu citez decît preferințele personale, la care și cronicarul are dreptul conform sensibilității și gusturilor proprii : *Vacanță la mare* (1962), *La patru pași de infinit* (1964), *Tunelul* (1966), *Împușcături pe portativ* (1967), *Actorul și sălbaticii* (1976), *Omul care ne trebuie* (1979).

În toate acestea, George Grigoriu s-a acomodat, cu multă intuiție, subiectelor, conturîndu-și temele personale cu sensibilitatea muzicianului capabil să se identifice pe deplin cu scenariul, calitate destul de rară la compozitorii care scriu pentru film. Cu o încordată atenție, el a ținut pas cu evoluția pulsului muzicii ușoare, a muzicii de teatru și de revistă, a muzicii de film, asimilînd stilurile și tendințele ivite în aceste genuri, fără a-și trăda vreodată apartenența fermă la spațiul românesc, din care muzica sa își distilează aromele, timbrul propriu.

Ascultînd de atîtea ori și în atît de felurite tălmăciri muzica lui George Grigoriu, fredonînd-o nu o dată împreună cu omul de pe stradă — care știe, prin instinct, să se oprească la ceea ce îi place și îi reține atenția —, am avut mereu senzația că, vorbind în muzica pe care o scrie despre el însuși, despre eul său — ca orice artist creator —, el vorbește în același timp despre ceea ce e general, despre ceea ce „plutește în aerul epocii“. Dincolo de tot ce ar putea fi analiză muzicologică, dincolo de tot ce critica ar putea să evidențieze în stilurile și manierele la care Grigoriu a recurs în compozițiile sale, această continuă referință la preocupările, aspirațiile, receptivitatea societății noastre de azi — în melodica, ritmica și factura instrumentației sale — asigură modernitatea muzicii lui, tinerețea ei mereu captivantă.

O tinerețe pe care persoana acestui muzician plin de vigoare și optimism, de invenție și prospețime, o radiază în jur chiar la cincizeci și cinci de ani, vîrstă la care George Grigoriu pare să inaugureze o nouă etapă în activitățile sale de creație. Prietenii și colegii, împreună cu amatorii genului, îi urează succese pentru această nouă etapă, spre mai marea bogăție și diversitate a muzicii ușoare românești.

George SBÂRCEA

Scanned with OKEN Scanner

Walter Labhart, un remarcabil enescolog elveţian

Unii de la noi îl cunoşteau de mai multă vreme fie din Elveţia, vizitîndu-i, poate, impunătoarea bibliotecă, fie cu vreun prilej al investigaţiilor sale ca documentarist, la Bucureşti. Este un „om de carte" muzicală în cel mai larg şi ales înţeles al expresiei. În ceea ce ne priveşte acum, am vrea să ne referim succint la Walter Labhart şi ca la un distins prieten al muzicii româneşti în general al figurii şi operei lui George Enescu, mai cu seamă în anul centenar.

În vîrstă de aproape 38 de ani, Labhart s-a născut la Aarau. A studiat acolo la un gimnaziu literar, apoi la Zürich, unde avea să lucreze la Radio şi de asemenea ca publicist. Şi-a extins studiile în domeniul regiei şi filmologiei dar s-a aplecat asupra istoriei şi arhivisticii artei sunetelor, activînd la Lucerna, Trier (R.F.G.), etc.

Este greu să se surprindă domeniul său predilect, pentru că se manifestă ca muzicolog, muzicograf, istoric, estetician, organizator şi îndrumător de manifestări, editor, analist, teoretician şi, în acelaşi timp, în calitate de compozitor.

În domeniul componistic se consideră un autodidact, cu toate că a studiat sistematic cu Alois Haba, Witold Lutoslawski, Eduard Staempfli, Adam Walacinski şi Ivan Wyschnegradscky —, respectiv la Praga, Varşovia, Berlin, Cracovia, Paris.

A dat la iveală o melodramă după Rimbaud *(Aube)*, un *Blues*, un *Capricietto*, două fragmente după „B-A-C-H", *Metamorfoze* şi alte numeroase piese pentru formaţii instrumentale sau cu voci (uneori în combinaţii puţin obişnuite, dar şi lucrări pentru solo) ; a compus şi un Cvartet.

Ca cercetător, a alcătuit catalogul creaţiei lui Honegger, a colaborat la un dicţionar al compozitorilor elveţieni contemporani, a realizat un catalog Ravel, monografii sau studii de anvergură asupra compozitorilor Peter Mieg, Manuel de Falla, Wladimir Vogel (şi un catalog), asupra unor compozitori sau solişti din trecut prea puţin cunoscuţi astăzi, ca şi asupra activităţii mai puţin cunoscute a unor autori notorii din şcolile naţionale.

Dacă la prima cunoştinţă pare un documentarist pătimaş, Labhart este, în cea mai elevată accepţiune a expresiei, un bibliofil. Pe lîngă pasiunea colecţionării de frumoase, interesante, preţioase şi rare cărţi, note muzicale, scrisori, programe de concerte, fotografii etc. — pe care, pe toate, şi le apropie cu dragostea cercetătorului avizat, apreciindu-le valorile, coroborînd informaţiile — trăieşte, în acelaşi timp, voluptatea descoperirilor şi bucuria pentru darea în vileag, ce va urma, a „ineditelor" pentru alţii.

A dobîndit un larg orizont de cultură generală şi specific muzicală, multiple coordonate ce-i permit să se mişte într-un vast orizont de comparatistică, sesizînd cu claritate liniile de forţă ale fenomenului muzical în cadrul mare al culturii artistice, ca produs naţional în contextul culturii universale, la un moment dat.

Ceea ce a scris şi întreprins Walter Labhart cu prilejul Centenarului Enescu demonstrează din plin nu numai aceste calităţi generale dar şi o anume competenţă şi capacitate de apreciere a figurii şi creaţiei celui mai de seamă muzician român, evocat şi cîntat nu numai la noi ci şi în întreaga lume, mai vîrtos în 1981. Prospectînd, Labhart a scos în întîmpinarea Centenarului date documentare şi de interpretare muzicologică dovedind o pătrunzătoare cunoaştere a vastităţii operei şi multiplelor îndeletniciri ale muzicianului care se considera „cinci într-unul".

Labhart ştie a-l înţelege pe George Enescu drept strălucit produs şi exponent al unei culturi muzicale noi, ce valorifică filonul folcloric naţional, ca pe o personalitate care a parcurs o evoluţie componistică impunătoare în cele 33 de opusuri ale sale. Şi nu rareori evocă în jurul lui Enescu muzicieni cu care a colaborat, pe care i-a stimulat şi care s-au simţit întotdeauna onoraţi de atenţia sa, precum Mihail Jora, Dinu Lipatti, Alfred Alessandrescu, Clara Haskil, Filp Lazăr, Marcel Mihalovici, Constantin Silvestri, Zeno Vancea, Gh. Dumitrescu, Ludovic Feldman etc., după cum sesizează la cei din generaţia ce ilustrează înflorirea actuală a muzicii româneşti filiaţii enesciene, preocupările cunoaşterii acestei moşteniri (Wilhelm Berger, Anatol Vieru, Tiberiu Olah).

Pe de altă parte, între remarcabilele figuri muzicale ale secolului nostru, precum Bartók, Janacek, Szymanowski şi alţii, Enescu capătă un profil aparte ca muzician complex şi inconfundabil compozitor, convingător în toate trăsăturile fizionomiei lui de artist şi om.

În caietul-program Musikkollegium Zürcher Oberland 1981/1982, găsim, sub semnătura lui Labhart, o documentată prezentare Enescu, alături de articole referitoare la Bartók şi Janacek, pentru ca în Internationale Musikfestwochen 1981, Luzern, caietul-program al săptămînilor internaţionale de muzică, să se insereze sub aceeaşi semnătură, o prezentare a *Sonatei „în caracter popular românesc"*, una a *Rapsodiei a II-a*, o pagină sub titlul *De la Dansurile româneşti şi pînă la Allegro barbaro de Bartók*. Această din urmă broşură cuprinde o bogată iconografie Enescu pe care o datorăm aceluiaşi Labhart : prima pagină din reducţia pian-voci a operei *Oedip*, cu reproducerea dedicaţiei manuscrise a lui Enescu pentru Gustave Bret ; fotografia autorului operei imitînd şi evocînd figura actorului Mounet-Sully (de la Comedia Franceză) ; o scrisoare a lui Enescu (4. nov. 1910) către primul său editor parizian, Enoch ; un prospect de discuri *His Master's Voice*, din martie 1932, înfăţişîndu-i, sub titlul *Doi maeştri*, pe Enescu şi Menuhin ; precum şi o fotografie a venerabilului Enescu alături de elevul său de altădată şi admirator dintotdeauna, Menuhin, fotografie preluată din *Les grands interprètes*, studiul-album publicat de Gavoty în Elveţia (1955) ; se mai adaugă coperta tipărită a *Sonatei pentru pian în fa diez minor*, şi cu o dedicaţie manuscrisă a lui Enescu (1926) către Emile Frey, care a vizitat România şi a cîntat la noi.

Scanned with OKEN Scanner

Acestea, alături de reproducerea pe trei pagini a unui omagiu enescian semnat de Mihail Jora, și a întregului libret al operei *Oedip*, alături de alte mențiuni Enescu, au dat o pondere mare figurii centrale a muzicii românești în programul Festivalului de la Lucerna, unde avea să strălucească spectacolul-concert sub mult lăudata conducere a lui Mihai Brediceanu.

Cu o săptămînă înaintea lui 19 august 1981, în ziarul „Vaterland", Labhart alcătuia și semna o întreagă pagină Enescu în care, pe lîngă esențiale date biografice tipărește foarte interesante considerațiuni estetice, precum și o trecere în revistă a lucrărilor de Enescu programate în „Săptămînile muzicale de la Lucerna". Dacă elogioasele *Voci despre Oedip* reprezentau o suită de păreri autentice mai mult sau mai puțin cunoscute în lumea mare, reproducerea *Scherzoului* pentru pian de Enescu, scris la vîrsta de 17 ani și publicat în colecția Biblioteca muzicală română, ca și reproducerea unei scrisori trimisă de violonistul Enescu constituiau mostre inedite din Biblioteca documentară Walter Labhart.

Pe această pagină de ziar și un anunț pentru Expoziția foto-documentară deschisă în Primăria de la Lucerna între 15 aug.—4 sept., vernisajul fiind prevăzut cu un concert. (Expoziția, remarcată și de „Luzerner Tagblatt" din 17 aug., ilustra documentar și activitatea compozitorului Wladimir Vogel).

Ziarul „Vaterland" din 17 aug. relata, de asemenea, asupra expoziției reprezentînd copios din secvențele foto enesciene.

O pagină sub semnătura lui W. Labhart, în „Wochenend Magazin der Thurgauer Zeitung und Bischofszeller Zeitung", din 15 aug., alta în „Neue Zürcher Zeitung", în 15/16 aug., erau urmate de un documentar care, la centenar, sublinia actualitatea creației enesciene și relația strînsă dintre omul și artistul nostru strălucit, care s-a ridicat pe cele mai înalte trepte ale culturii muzicale pe temei național și popular.

Cele de mai sus reprezintă numai o parte din contribuția, substanțială întotdeauna, adusă de Walter Labhart la marcarea în Elveția a Centenarului Enescu.

Sîntem informați că acest distins și remarcabil muzicolog, prieten al muzicii românești, pregătește o carte despre pianistul și creația pianistică a lui George Enescu.

O așteptăm cu interes și plăcere, urîndu-i succes!

Eugen PRICOPE

VIAȚA MUZICALĂ

Drama simfonică „Faust" de Wilhelm Berger

Lucrările compozitorului Wilhelm Georg Berger au impresionat întotdeauna prin complexitate. Principalele trăsături definesc un stil oarecum singular în creația muzicală românească. Ele reclamă echilibru, sobrietate și soliditate în construcția formală. Totodată ele cuprind o gamă largă în expresie plasîndu-se între sonorități camerale, intime, și cele monumental-simfonice. Cu o astfel de paletă, Wilhelm Berger a abordat profunda temă faustiană luîndu-și ca model capodopera lui Goethe. Fiind un act de mare curaj al compozitorului, am audiat cu interes *Drama simfonică „Faust"*, în primă audiție, sub bagheta dirijorului Mircea Cristescu, la Filarmonica „George Enescu". Am regăsit bunăoară atmosfera amplelor simfonii ale lui Wilhelm Berger, sau unele rafinamente ale muzicii sale camerale avînd impresia sintezei, încercării de a aduce la un numitor comun vasta sa creație, dar am simțit și o lume ciudată, nouă în muzica autorului, o lume stranie, hieratică, primară, dedusă din sonorități „ireale" obținute prin complexe acordice distribuite într-o combinație timbrală originală. Cu siguranță textul lui Goethe l-a condus spre o asemenea lume sonoră.

O altă idee binevenită este prezența recitatorului și a corului vorbit care, prin expunerea textului, facilitează înțelegerea momentelor muzicale aflate în corelație cu acesta și totodată o reîntîlnire cu capodopera marelui poet german în traducerea expresivă a lui Lucian Blaga. Compozitorul a preferat soluția recitării textului deoarece un text cîntat ar fi îngrădit poate aria largă de mișcare a muzicii instrumentale pierzînd din bogăția semantică a substanței muzicale. Astfel au fost puse în valoare ambele texte, literar și muzical ,al doilea fiind condiționat de primul fără însă a-și limita libertatea de acțiune ce urmărește un tip special de gîndire, propriu muzicii orchestrale.

Lucrarea, structurată în patru tablouri (precedate fiecare de recitare), descoperă atmosfera faustiană traducînd-o muzical prin stări statice de profundă meditație, ce predomină în general, dar și prin izbucniri dinamice, de mare forță orchestrală, cum ar fi *Tabloul II* (Allegro con brio), sau în unele momente ale celorlalte tablouri, născîndu-se prin alternanță (opoziție!) dialectica materialului sonor. Nu putem încheia aceste scurte impresii despre o asemenea lucrare de proporții, care se cere a fi analizată în amănunt, fără a semnala contribuția adusă la realizarea ei scenică de către dirijorul Mircea Cristescu și actorul Silviu Stănculescu ce au privit cu seriozitate și interes acest act cultural de importanță pentru muzica românească.

În același concert, organistul Norbert Düchtel (R.F.G.) a demonstrat o bună stăpînire a instrumentului, probitate profesională și dăruire în interpretarea *Concertului pentru orgă și orchestră în sol*

Scanned with OKEN Scanner

minor de Joseph Rheinberger, iar Mircea Cristescu, dirijînd *Uvertura la opera „Tannhäuser"* de Richard Wagner, a făcut ca orchestra să sune ca atunci cînd fiecare concert însemna o adevărată sărbătoare.

Horia ŞURIANU

Iosif Conta: Seara a 2-a a tetralogiei wagneriene

Perseverent, ca întotdeauna, în realizarea proiectelor de stagiune anunţate, Iosif Conta a continuat în martie desfăşurarea concertantă a *Tetralogiei* wagneriene, după ce a prezentat în ianuarie prologul ciclului, *Aurul Rinului*. Deşi intervalele la care au loc concertele sînt relativ mari, ni se oferă o sugestivă privire de ansamblu asupra celor patru drame muzicale, putîndu-se astfel urmări întreaga desfăşurare a dramaturgiei literare şi muzicale, cu stufoasa încrengătură a leitmotivelor.

Nefiind de această dată disponibil pentru a susţine şi în *Walkiria* rolul lui Wotan, atît de strălucit interpretat în *Aurul Rinului*, deoarece se află angajat, în această perioadă, în participarea la 8 spectacole *Fidelio* la Opera din Paris, basul berlinez Siegfried Vogel a fost înlocuit cu Pompei Hărăşteanu, excelent Alberich în *Aurul Rinului*, care a studiat acest dificil rol într-un timp extrem de scurt, confirmînd odată mai mult înaltul său profesionalism. Glasul său flexibil, metalic în momentele de iritare, elegiac în cele de amărăciune, a conturat prin mijloace exclusiv muzicale figura lui Wotan, stăpînul atotputernic al zeilor, părinte duios, dar şi autoritar. Hărăşteanu a realizat astfel o creaţie cu totul remarcabilă, pe care o va putea desigur relua şi pe scena de operă.

În rolul Brünnhildei, am avut surpriza unei reîntîlniri cu mezzo-soprana Sigrid Kehl, ale cărei calităţi de extensiune şi omogenitate a vocii, ca şi de inteligenţă în valorificarea sensului replicilor le-am putut aprecia într-un spectacol cu *Cavalerul rozelor* al Operei Române, din 1964, cînd a interpretat cu mare aplomb scenic rolul în travesti al lui Octavian. Acelaşi aplomb l-am constatat şi de această dată, în rolul de soprană dramatică (compatibil şi pentru mezzo-soprane) al Brünnhildei, căreia i-a insuflat un caracter voluntar, pasionat, în timp ce latura legată de dragostea uşor naivă a acestei Walkirii pentru părintele ei Wotan a rămas oarecum în umbră.

Pentru rolul lui Siegmund, partitura wagneriană prevede un tenor eroic (Heldentenor) capabil să dea şi expresie lirică celebrului *Imn al primăverii* („Winterstürme wichen dem Wonnemond") din actul I. Cît de dificil este ca un acelaşi cîntăreţ să satisfacă la acelaşi înalţi parametri calitativi ambele cerinţe, ne-a dovedit-o tenorul oaspete Günter Kurt, înzestrat cu forţa eroică necesară, dar cu un timbru vocal aspru, datorită căruia *Imnul* a fost privat de tandreţe, de comunicativitate emoţională. Partenera lui Günter Kurt în lungul duet de dragoste Siegmund-Sieglinde din actul I — de altfel unicul act „intimist" al întregii Tetralogii — a fost soprana Monica Teodorescu, o cîntăreaţă care a confirmat cu această ocazie calităţile de muzicalitate şi de siguranţă a tehnicii vocale, remarcate cu ocazia primelor sale apariţii pe scena Operei Române.

După ce s-a impus şi în *Aurul Rinului* în Erda, mezzo-soprana Adina Iurașcu a adus în *Walkiria*, în rolul „furtunoasei" Fricka, dramatismul şi violenţa caracteristice personajului. În scurtele sale intervenţii, basul Nicolae Sasu a conturat profilul sumbru al lui Hunding, pentru ca octetul Walkiriilor, cu cîteva soliste de prim plan (Sanda Şandru, Mihaela Agachi, Corina Circa, Nora Enăchescu, Paulina Stavrache, Ana Mola, Niculina Cîrstea, Valeria Rusiecki) să completeze un ansamblu care a conferit acestei interpretări specificul ei sonor.

La pupitrul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, Iosif Conta a realizat o interpretare limpede structurată, cu puncte culminante în fiecare act, începînd cu scena furtunii din *Preludiu*, continuînd cu *Cavalcada Walkiriilor* în actul al II-lea şi atingînd apogeul în *Despărţirea lui Wotan* şi *Vraja focului* din finalul operei. Bagheta dinamică a lui Conta a animat întregul ansamblu, cărula i-a imprimat un stil dominat deopotrivă de sensibilitate şi de măreţie, o expresie de mare noblețe. Iar atunci cînd evocarea în final de către cele 6 harpe a pîlpîirii luminoase a flăcărilor din *Vraja focului*, orchestra a reluat motivul lui „Siegfried, păstrătorul spadei", concluzia aceasta ne-a trezit dorinţa de a urmări cît de curînd următorul episod al *Tetralogiei*, scherzo-ul grandioasei epopei în patru părţi, dedicat tînărului erou Siegfried.

Edgar ELIAN

Renard Czajkowski—Eva Osinska

Concertul Filarmonicii avîndu-i ca protagonişti pe cei doi artişti a debutat cu o lucrare românească în primă audiţie : *Naturalia II* de Costin Cazaban, cu Adrian Tomescu la pian. Compozitor cu preocupări susţinute în domeniul muzicii de cameră, creîndu-şi un limbaj propriu, subtil, epurat de orice retorism şi totuşi intens expresiv, Costin Cazaban revine la amploarea sonoră a ansamblului simfonic cu această piesă — „un mini-concert de pian" după expresia sa. Deşi interpretarea a uniformizat oarecum relieful divers al liniilor sonore, sărăcindu-i efectele delicate dar pregnante, am rămas totuşi cu imaginea unei muzici colorate, rafinate, în care virtuozitatea orchestraţiei se îmbină cu rigoarea concepţiei. În *Naturalia II* desfăşurarea lineară a evoluţiei orchestrale, de pildă, numai în aparenţă e statică sau, mai bine spus, calmă, senină, în fond există o tensionare a frazei, un dramatism comprimat, sesizabil în planul secund, şi care pare a fi propriu naturii creative a compozitorului. Este important de subliniat faptul că muzica lui Costin Cazaban are o adresă directă asupra auditoriului în această etapă în care muzica contemporană resimte nevoia reintoarcerii la contingenţe mai apropiate de înţelegerea marelui public,

Scanned with OKEN Scanner

fără a face însă concesii unei mode facile în care stilul și substratul ideatic al operei sînt declarate desuete.

Dacă ar fi să luăm drept bune (adică să credem în buna credință cu care au fost scrise fiindcă de autenticitatea lor nu ne putem îndoi) extrasele de presă ce folosesc numai termeni superlativi la adresa pianistei Eva Osinska, am putea bănui că e vorba de una din marile pianiste ale lumii care parcurge cu același aplomb și succes repertoriul de la preclasici la moderni. În sala de concert însă resursele sale se dovedesc ceva mai modeste. În *Concertul nr. 2* de Chopin cel mai mult deranja lipsa clarității, a perlajului scînteietor specific chopinian și în schimb o robustețe ce o îndepărta pe Eva Osinska de poetica și eleganța muzicii lui Chopin. Despre interpretarea Evei Osinska a acestui concert, Antoine Goléa s-a exprimat : „un fel de miracol...“ (ne-o spune programul de sală) ; o dată mai mult e bine să fim circumspecți cu aprecierile criticilor !

Mai puțin cîntată la noi, *Simfonia a V-a* de Prokofiev este considerată de compozitor însuși ca o încununare a unei întregi perioade a creației sale, gîndită ca o operă glorificînd sufletul uman, forța, generozitatea și puritatea sufletească a omului liber. Renard Czajkowski a construit-o cu o mînă fermă, subliniindu-i caracterul epic, monumental, entuziast și liric totodată. El decupează clar secvențele bine diferențiate ale muzicii, conferindu-le forța de sugestie originară, cu o economie de mijloace exemplară, am putea spune prokofieviană. Renard Czajkowski are parcă supletea și tensiunea unui arc de oțel din care energia latentă se declanșează la momentul oportun, surprinzîndu-te totuși amploarea ei. Luciditatea și controlul neștirbit cu care conduce fac bună casă cu expresivitatea gestului și deși mic de statură și firav — caracteristici ce pot părea lipsite de importanță, dar nu și în cazul unui dirijor, constituind adesea un veritabil handicap — Renard Czajkowski domină orchestra făcînd-o să sune la potențialul său cel mai de sus.

Dan SCURTULESCU

Cristian Mandeal—Andrei Agoston

Cristian Mandeal, tînărul șef de orchestră din Cluj-Napoca, a devenit nu numai o prezență așteptată a vieții muzicale bucureștene dar aparițiile sale în fruntea orchestrelor simfonice ale capitalei se transformă în adevărate evenimente ale stagiunii. Așa s-a întîmplat și de astă dată, la Radioteleviziune, unde a realizat un program avînd ca piesă de rezistență dirijorală *Simfonia a V-a* de Dmitri Șostakovici.

Cristian Mandeal este la vîrsta și în momentul carierei în care alege pentru a-și etala măiestria lucrări simfonice de suflu amplu, de obicei romantice sau post-romantice, iar dintre cele moderne pe acelea care se racordează stilurilor amintite. De aici nu trebuie trasă concluzia că dirijorul se limitează la o abordare senzorială, doar „trăită“, a partiturii cîntate. Că nu este așa, ne-o dovedesc reușitele sale în muzica contemporană (ne amintim de *Simfonia I* de Lucian Mețianu, de *Sincronie II* de Ștefan Niculescu) și chiar în restul repertoriului, chiar în acest Șostakovici de largă desfășurare tragică, acest „roman muzical“ ce a marcat o răscruce importantă în simfonismul compozitorului, chiar aici, deci, Mandeal pătrunde mai întîi lucid litera și miezul partiturii, *elaborează* o variantă sonoră adecvată, proprie, pe care apoi o modelează cu tot entuziasmul și patosul vîrstei. Așa stînd lucrurile, gestica sa largă, teatrală, nu superficializează interpretarea, nu „coafează“ lipsa de substanță sau de originalitate a interpretării ci doar completează la nivelul transmisiei directe ceea ce a fost în prealabil judecat, cîntărit. *Simfonia a V-a* de Șostakovici este văzută astfel ca o dramă ciclică implacabilă, într-o progresie a sentimentului ce nu permite nici un *respiro*, cu excepția părții lente, a treia, în care grandoarea ia locul conflictului perpetuat pînă la izbăvirea finală.

Cristian Mandeal comunică cu ansamblul, este atent la insuflarea unui spirit colectiv al interpretării, lăsînd totuși solo-urile, aici în special ale lemnelor, să-și spună fraza melodică în toată tihna cerută de partitură. Rareori intensitatea redării și grija pentru igiena detaliului se împletesc atît de firesc ca în aparițiile lui Cristian Mandeal.

În deschiderea concertului, o nouă lucrare semnată de Sigismund Toduță. Cel de-al patrulea *Concert pentru orchestră de coarde* (și orgă) îl arată pe maestrul clujean consecvent cu sine, în adaptarea neo-barocă a limbajului muzical autohton, în tonul meditativ, provenind dintr-o scriitură complexă ce evită univocul în favoarea structurilor pluri-semice. Am ascultat o lucrare amplă, convergentă, închisă în sine, a cărei energie latentă, fără să izbucnească nicicînd, pîndește mocnită de sub aparența calmă, relaxată.

Solist, în *Concertul pentru vioară* de Beethoven, a fost Andrei Agoston, o împlinire necontestată a școlii noastre violonistice. El ne-a prezentat o versiune foarte coerentă, dominată de un spirit retractil, cameral, vizînd în primul rînd curățenia amănuntului și impecabilul frazei, înaintea emoției și transmisiei. Personal, am apreciat mult această viziune, cu care, recunosc, poți să nu fii de acord. De altfel, mai important decît legitimitatea viziunii, mi se pare faptul că Andrei Agoston *are* o viziune, premeditează linia apariției sale, o construiește aservind-o mereu scopului. Voința personalității și capacitatea de consecvență a insolitului sînt, la această vîrstă, marca proprietății talentului.

Costin CAZABAN

Mircea Basarab—Petru Csaba—Șerban Nichifor

Afirmarea creației și interpretării românești — iată o statornică preocupare a Filarmonicii bucureștene, preocupare caracterizată prin generozitatea actului electiv săvîrșit întru devoțiunea față de

Scanned with OKEN Scanner

spectatori. Astfel, concertele din 4 și 5 martie au stat sub semnul complementarității atît la nivelul structurii programului cît și la cel al protagoniștilor, reunindu-se, pe de o parte, o lucrare ultraconsacrată (*Concertul pentru vioară și orchestră în Re major* de Beethoven), cu o primă audiție (*Simfonia I* de Șerban Nichifor), pe de altă parte, două generații de muzicieni : generația tînără reprezentată de violonistul Petru Csaba și compozitorul Șerban Nichifor și generația matură, cea care a ctitorit-o pe prima, reprezentată de Mircea Basarab. Mai mult decît atît, coincidența face ca Mircea Basarab să aproximeze și suma anilor dar și a preocupărilor celor doi tineri muzicieni fiind deopotrivă interpret-dirijor și compozitor.

Temperament neastîmpărat de aceea cutezător, Șerban Nichifor ne-a propus o muzică prin excelență simpatetică, cu elemente sinestezice, compozitorul proiectîndu-și scenariul sonor în două medii diferite : podiumul orchestrei și sala propriu-zisă în care sînt amplasate difuzoarele, întregul spațiu devenind astfel o mizanscenă. De altfel, mărturisirile compozitorului lămuresc temeiul acestor demersuri : „Această simfonie intitulată inițial *Umbre* nu este construită atît pe ideea de contrast cît pe cea de transformare, de convertire a luminii în întuneric. Invocate, umbre ale trecutului se desfășoară într-un spațiu sonor atemporal, căutîndu-și echilibrul, căutîndu-și punctul dialectic de confluență cu viitorul. În mod implacabil însă, tot acest univers *în căutare* va transcende momentul *H* — moment unind dramatic forțele opuse și convertindu-le într-o stază sonoră neutră, primară. Traversînd, într-o uriașă anamorfoză, medii aparent disjuncte, această muzică *regresivă* (neuzitînd însă de citate) încearcă să prefigureze, ca într-un scenariu viitorologic, să avertizeze, cu mijloacele unui film fără imagini, asupra unei atît de posibile involuții spre distrugere, spre un Holocaust terestru... Simfonia este concepută ciclic, sub zodia unei frînturi de temă — redeșteptate parcă dintr-o lume sonoră anacronică. Expus direct în prima parte, *La Follia*, și variat în cea de a doua *Grădinile amăgirii*, acest motiv va reveni și se va dezvolta în ultima secțiune *H* sub forma unor efemeride, marcînd, prin pulsația lor, scurgerea timpului. Traiectul sonor urmează astfel direcția unei întoarceri la origine, în sensul pe care Mircea Eliade îl pune în evidență : cunoașterea a ceea ce a avut loc la origine, a cosmogoniei, conferă știința a ceea ce se va întîmpla în viitor. Mobilitatea originii lumii exprimă speranța omului că lumea lui va exista întotdeauna..."

Dincolo de aceste cuvinte, de sursele extra-muzicale, preponderent filozofice, la care a apelat compozitorul, rezultatul sonor este unul comprehensibil, purtînd pecetea bucuriei de a face muzică, Nichifor tratîndu-și publicul drept partener egal și mai puțin ca invitat la un act de inițiere. Lucrarea incumbă mai multe muzici dispuse caleidoscopic, cochetînd cu o serie de curente vehiculate în muzica cultă europeană : romantism, postromantism, impresionism, expresionism, toate constituindu-se ca lumi consecutive ale unei idei muzicale peregrine. Această manieră de compoziție, amintind ca efect de tehnica colajului, asociată cu transfigurarea continuă a temei care pendulează între evidență și absconditate, ar fi amenințat serios coerența lucrării dacă compozitorul nu ar fi recurs la mediul electronic, plasînd astfel întreaga acțiune într-un spațiu unic, generînd o unitate indispensabilă statorniciri memoriei muzicii.

Pe banda mangnetică este înregistrată o muzică sugestivă, de orientare neoromantică (amintind de înregistrările lui Jean Michel Jarre). Este, în același timp, forma de exprimare a efuziunilor cele mai romantice ale tinerei generații. Privită în ansamblul ei *Simfonia I* de Șerban Nichifor este o lucrare asemuită și neasemuită, putînd fi asimilată cu un răspuns dat de compozitor tuturor întrebărilor ce se ridică în componistica actuală. Aprecierea acestui răspuns va fi, desigur, lucrarea timpului.

Restituind *Concertul pentru vioară* de Beethoven, Petru Csaba a semnat definitiv în cartea certitudinilor interpretative de azi. Dincolo de iluminarea elementelor stilistice proprii partiturii, dincolo de descoperirea tuturor secretelor instrumentului (tehnica desăvîrșită proiectîndu-l în lumea marilor virtuozi), Csaba impresionează asistența prin muzicalitatea cu care este investit și, mai ales, de care este stăpînit fără putința de a se elibera pe întreg parcursul interpretării. Exteriorizarea acestui temperament vulcanic, acestei ardențe (prin care asistăm la umanizarea viorii), are loc în limitele firescului, fără ostentație.

Maturitatea și experiența lui Mircea Basarab au stimulat în chip exemplar ambițiile și disponibilitățile orchestrei, realizînd execuții pertinente, puse în slujba muzicii.

Liviu DĂNCEANU

Răzvan Cernat—Dan Grigore

Este destul de dificil, într-adevăr, ca, nefiind la pupitrul unor orchestre, în permanență, atunci cînd se ivește ocazia, să demonstrezi că dirijatul nu mai are secrete, că raportul cu orchestra se realizează perfect etc. Și totuși mulți tineri dirijori sînt chemați să răspundă acestor solicitări, să aspire incontinuu la o poziție din care perfecționarea, reala dez-

Scanned with OKEN Scanner

voltare să le fie asigurată. Răzvan Cernat are vreo 37 de ani și dirijează cam de pe la vîrsta de 30 ani, colaborînd cu ansamblurile simfonice din țară, cu Orchestra Radioteleviziunii și a Filarmonicii „George Enescu", cu Orchestra Conservatorului etc.

Din primele momente ale concertului pe care l-a condus, în ziua de 1 aprilie, la pupitrul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, el s-a dovedit un muzician precis, cu experiență în domeniul muzicii foarte noi. Mișcarea simfonică *Pămîntul trebuie să trăiască* de Maia Ciobanu, prezentată în deschiderea concertului, este „o lucrare dramatică", după cum apreciază compozitoarea, planificată strict din punct de vedere orchestral, cu articulații modale, transpoziții, scheme dinamice etc. Structurile folosite de compozitoare au calitatea de a crea tensiune, uneori sub forma fulgerărilor, alteori cu rezonanță, drumul melosului cununînd heterofonia cu omofonia, ambele aceste două modalități apărînd sub forma transformărilor reciproce, consecutive, puse sub semnul unor avertismente privind periculozitatea jocului cu primejdia, sentimente ca indiferența și frica devenind principalele personaje ale acțiunii. Muzică de timbre și înălțimi, partitura semnată de Maia Ciobanu adună, e drept, și mode dar și meșteșug, personal dorind ca, în mănunchiul acesta de confruntări acerbe, abil construit în detaliu, să se ivească, la un moment dat, o lumină, o înseninare de mai lungă durată, simbolizînd pacea, „visul de aur", fapt care nu s-a produs. Desigur că este o chestiune discutabilă, care nu reclamă o anumită poziție față de lucrare, în forma actuală. Răzvan Cernat a condus șuvoiul sonorităților cu mult tact, fiind sigur pe efecte, dovedind adeziune la astfel de muzică și capacitate de a orienta desfășurări de amploare, cu eleganță atît în microevenimente cît și în relieful cu întindere sonoră maximă.

Pianistul Dan Grigore uimește, în ultimul timp parcă cu și mai multă forță, printr-o vitalitate exemplară. Extrem de activ, valorosul nostru interpret apare, pe estrada de concert, natural, lejer chiar în mijlocul celor mai mari dificultăți, sclipitor, atent, convingîndu-ne că îi este caracteristică o rigoare filozofică proprie, cu care „atacă" destul de amplul repertoriu pe care-l practică, de la Mozart la Rachmaninov. În momentele *Concertului în si bemol minor* (op. 23) de Ceaikovski, pe care l-a susținut de această dată, una dintre cele mai dificile lucrări solistice, proiecțiile folclorico-sentimentale ale autorului celebrului balet *Lacul lebedelor* și al *Pateticei* au pulsat sclipitor, fără încetare, uneori cu brutalitate (în partea secundă), sau chiar ca adevărate vrăjitorii, în miezul înviorat al părții mediane, anunțînd subiectul rondoului final. Dirijorul a secondat cu însuflețire demonstrația, îngrijind și direcționînd șuvoiul muzical fără oboseală, uneori timorat de anumite situații, nu îndeajuns sau deloc finisate. Ca niște explicații suplimentare, bisurile solistului, *Preludiu* de Gershwin și *Cadiz* de Albeniz, au constituit argumente în plus ale pasiunii pentru dans și sentiment, destăinuiri pline de tîlc ! Revenind la dirijor, ocazia de a demonstra că are în sînge muzica de operă a determinat realizarea poemului median din concert, sub forma unei poezii desăvîrșite, trăite cu voci, decor, ansamblu coral și chiar balet...

Întotdeauna, competiția cu muzica simfonică de Brahms este plină de riscuri, în special în cazul *Simfoniei a IV-a, în mi minor*, care a devenit o efigie stilistică perfectă, plină de particularități. Răzvan Cernat, căruia trebuie să-i alăturăm, în acest caz, atributul „temerar", a încercat, ca un tenor foarte tînăr, rolul diabolicului maur, dorind să depășească, ca și Othello, împotrivirile, dificultățile, adversitățile etc. Deocamdată nu a reușit, dîndu-ne senzația că ascunde încă, în personalitatea sa, capacitatea trecerii pragului celor mai mari performanțe. Partea întîi a sunat, de această dată, greoi, apăsător, iar andantele a fost triumfal (de aici se pot decupa totuși cîteva momente demne de reținut) etc. Am așteptat pagini lente enesciene, cu o grijă mai mare pentru cantilenă, pentru dialogul polifonic, în timp ce formele întinse trebuiau să fie mai judicios construite, mai convingătoare ca linie, nu numai ca detaliu. Pretențiile competiției cu muzică de Brahms sînt enorme și de data aceasta trebuie apreciată doar temeritatea intenției, pe care o dorim așezată într-un context favorabil. Înțeleg prin context favorabil asigurarea, pentru încă tînărul dirijor, a unui loc de desfășurare permanentă a capacităților și talentului său, fără de care nu este de închipuit dezvoltarea, înnobilarea plină de profunzime. Paginile finalului simfoniei, wagneriene întîi de toate, amintind fantasticul cavaler Lohengrin, urmărit îndeaproape de legendara dragoste a Elsei, ne-au făcut să visăm, să sperăm, premisele existente parcă luminînd biruința meritată.

Anton DOGARU

Ars Nova

Întîlnind din nou, la Radioteleviziune, formația „Ars nova" din Cluj-Napoca și pe animatorul și dirijorul ei, compozitorul Cornel Țăranu, am regăsit înaltul său profesionalism, un demers interpretativ direcționat nu paralel cu partitura ci perpendicular pe ea, către luminarea esențelor. De altfel, Cornel Țăranu este și un redutabil analist al partiturilor moderne și prezența sa în fruntea formației implică statutul de ordine și pătrundere ce reglează apariția sa scenică. Așa stînd lucrurile, membrii „Ars novei" și dirijorul ei au darul de a-și forma, și de a ne forma și nouă, o imagine finită a lucrării, văzută în articulația mereu vie dintre detaliu și întreg, secret ce se explică practic prin aceea că descoperă nodul, centrul de greutate al piesei, pîrghia pe care trebuie să apese pentru a clarifica eșafodajul sonor, adesea de o remarcabilă complexitate. Astfel, timbrul instrumentelor se unifică, vivifiindu-se, intenția interpretativă scînteiază în toți, asemenea. Și tot astfel

Scanned with OKEN Scanner

s-a format, în practică, personalitatea ansamblului — francheţea ritmică şi timbrală, contururile nete ale frazelor, tensiunea şi spiritul pozitiv, totodată, al interpretării.

Repertoriul, fără a fi exclusivist, are totuşi marca formaţiei, şi vedem ca emblematică deschiderea concertului cu *Trei lieduri pe versuri de Lucian Blaga* de Sigismund Toduţă, în interpretarea nuanţată, subtilă, a basului Iulian Jurja şi a pianistei Ninuca Oşanu-Pop. În partitura recentă a maestrului clujean exerciţiul stilistic îndelungat, responsabilitatea voinţei de perfecţiune, generalitatea abordării fac ca versurile şi muzica să nu comunice doar superficial ori să se concureze pleonastic. Substratul poetic este mai întîi bine asimilat, *apropriat*, apoi muzica adecvată vine să se cunune cu versul. Rezultă un recitativ interiorizat, nespectaculos, condus impecabil într-un spaţiu limitat, dar cu acuitate nuanţat. Curajul acestei muzici suficiente sieşi, ce nu mai dă socoteală de timp şi mode ci numai de tăriile de spirit investite, se acoperă în plierea de adîncime a discursurilor paralele. Consistenţa este semnul elanului firesc al certitudinii strict muzicale, sprijinită de tranziţiile armonice de o exemplară organicitate şi densitate a sensului.

Scoasă acum la lumină, completată cu devoţiune de Cornel Ţăranu, pe linia schiţelor lăsate de compozitor, partitura *Concertului pentru flaut şi coarde*, datînd de vreo doisprezece ani, legitimează pe deplin personalitatea componistică a prematur dispărutului Mihai Moldovan. Verva neobositului creator se exercita atunci în două direcţii ce ar părea, la prima vedere, că se exclud reciproc : melodismul şi teatralitatea. O regie măiestrită a pauzelor, un studiu virtuoz al sonurilor singulare (preludiu la marele proiect de teatru muzical nerealizat integral — *Bătrînul şi marea)* se contrapunctează cu imagistica melodică a solistului (admirabil Gavril Costea) ale cărui registre căutate, contururi mereu avute în vedere, mărturisesc acelaşi tip de gîndire teatrală în sinteză cu cantilena ce se atribuie instrumentului prin tradiţie. Flautul solist pare un personaj monologînd într-un peisaj sonor desenat în tuşe infailibile, este aici chiar un fel de „taşism muzical", o dezvoltare din decupaj şi nu din conflicte interioare, o muzică a veşnicului prezent care se amplifică în manieră aditivă (după model stravinskian).

Recitindu-i pe Arghezi şi Blaga aduc la zi imaginea muzicianului şi parcă sînt complementare. Elanului inspiraţiei unice îi răspunde premeditarea perifrazei blagiene, una din lucrările despre care, aflîndu-mă în apropierea compozitorului, ştiu cît de mult a făurit-o, a testat-o, dîndu-i în cele din urmă turnura definitivă. Şi această turnură aliniază insolitul şi liricul, suprarealismul cu imagismul vibrant, aici stă arta compozitorului de a ajunge progresiv la înălţarea versurilor poetului transilvan, versuri ce apar ca o cucerire, ca selectîndu-se din magma interjecţională a debutului. Numai un interpret de inteligenţa şi disponibilitatea baritonului Ion Budoiu poate găsi trăsătura de unire între doi poli stilistici atît de îndepărtaţi.

Două partituri recente ale lui Cornel Ţăranu au încheiat acest concert de înaltă ţinută. *Prolegomene II* divulgă tot o muzică de abordare progresivă, transformaţională, ţinta cuceririi fiind aici intramuzicală, o anumită scriitură de sorginte enesciană (piesa este şi o participare creatoare la sărbătorirea marelui compozitor). Tensiunea auzitului şi ne-auzitului, misterul nuanţelor, alternarea gestului muzical contrastiv cu cel întrepătruns, sînt semnele virtuozităţii, a rafinamentului şi limpidităţii ce constituie astăzi atributul maturităţii lui Cornel Ţăranu — o poetică a concretului şi a meta-concretului, a expresivului. Două mari tradiţii — tehnica motivică şi sugestia de atmosferă — fuzionează spre a naşte o a treia — declamaţia unisonic-heterofonică, ce trece, mai mult aluziv, pentru a se reîntrupa în sintagmele începutului.

În *Cîntece fără dragoste* (după Nichita Stănescu) autorul izbuteşte o şi mai pretenţioasă transformare — a cîntecului în declamaţia propriu-zisă şi, odată cu aceasta, receptarea senzorială trece în receptare intelectivă (cu acoperire în densitatea ideatică a versurilor dar, în concert, oarecum barată de excesul de strigăt al actorului Anton Tauf). De fapt, discursul se bifurcă : recitativul melodic trece în recitare, iar muzica se adună în solo-ul de trombon (Gheorghe Lungu este un instrumentist de marcă) fără pierdere de tensiune ori vreun hiatus în construcţie.

Costin CAZABAN

Prime audiţii la Dalles

În ultimul timp am început să credem într-o colaborare fericită realizată de către Filarmonica „George Enescu" şi Uniunea compozitorilor. Concertele cu prime audiţii din creaţia compozitorilor români devin din ce în ce mai interesante, mai de calitate. Păcat că încă nu îşi găsesc ecou în rîndul publicului (de vină poate fi lipsa de publicitate !). Păcat că Radioteleviziunea nu încearcă o modalitate de a înregistra aceste concerte care beneficiază, nu rareori, de interpretări de excepţie. Un asemenea concert am audiat de curînd (22 martie) la Sala Dalles, sală ce găzduieşte şi astfel de manifestări, pe lîngă multe altele de genuri diferite, devenită astăzi un „Babilon" al artelor.

Prima piesă din program, *Sonata pentru vioară şi pian pe motive bartokiene* compusă de Ede Terenyi, a beneficiat de o interpretare valoroasă semnată de doi adevăraţi muzicieni : violonistul Petru Csaba şi pianistul Adrian Tomescu. Ei au ştiut să găsească drumul propus de compozitor de la concret la abstract, de la lumea modală, folclorică, ce amintea de Bartok, la sonorităţi globale, sau să realizeze contrastele melodice, ori caracterul dansant care presupune virtuozitate nu numai pe axa frecvenţelor sunetelor, ci şi în desele schimbări metroritmice. Încheierea, ca o „împăcare", cu sonorităţi profunde, ne-a întărit impresia unei lucrări închegate, de

Scanned with OKEN Scanner

inspirație și profesionalism, pe care cei doi interpreți au dăruit-o publicului cu toată pasiunea.

De fapt, sub semnul profesionalismului au stat toate compozițiile prezente în program. *Cinci ipostaze pentru violă, oboi și pian* de Dumitru Capoianu presupune o întîlnire ciudată între trei instrumente cu timbruri aparte, dar cărora compozitorul (un maestru în orchestrație !) le-a găsit un numitor comun, respectiv zone de conviețuire în armonie. Am admirat astfel bogăția armonică a primei mișcări, *(Legato espressivo)* ce aducea un suflu romantic reținut, spre impresionism, și drumul continuat în *Ponticello misterioso* unde sonoritățile deveneau mai colțuroase tinzînd spre expresionism, tehnica fiind păstrată și în cea de-a treia mișcare, *Pizzicatto scherzoso*, aceasta părăsind în schimb umbra expresionismului în favoarea glumei muzicale gîndită bineînțeles la nivel abstract. *Suoni gemelati*, penultima mișcare, readuce starea armonică de la început lărgind-o însă ca sonoritate, ca, mai apoi, încheierea, *Spiccato giocoso-staccato rustico*, să concluzioneze prin rapeluri din părțile 2 și 3 realizînd un nou contrast la nivelul mișcărilor. O lucrare, cîntată curat de Eugen Popescu-Doreanu — violă, Grigore Cecan — oboi, Luminița Ghencea — pian, ce se înscrie cu siguranță la loc de frunte printre reușitele lui Dumitru Capoianu.

Într-o frumoasă tălmăcire datorată baritonului Iulian Jurja acompaniat de pianista Ninuca Oșanu-Pop am ascultat *Trei lieduri pe versuri de Lucian Blaga* aparținînd compozitorului Sigismund Toduță. Muzica modal diatonică, cu o ușoară tendință spre cromatizare în ultimul lied, era necontrastantă, urmărind o linie melodică unduioasă, fără salturi mari, construită în general pe un mers treptat. Sobrietatea liniilor melodice cît și învelișul lor armonic (predominînd armonia de cvinte) trimiteau la muzici vechi, cu tente medievale. Mișcarea lentă și gravitatea celor trei lieduri creau o atmosferă specifică universului poetic blagian reclamînd o muzică interiorizată, profundă.

Fără îndoială, o certă realizare este și *Cvartetul de coarde nr. 3* de Pascal Bentoiu. Fericit este compozitorul care își poate asculta lucrările în interpretări de excepție ! În cazul nostru, Cvartetul „Voces" din Iași a demonstrat cum trebuie interpretată muzica scrisă de contemporani, muzică ignorată de către mulți interpreți, unii chiar de marcă, ce consideră că nu se pot realiza prin ea. Este o falsă impresie ! Exemplu îl constituie acest Cvartet „Voces" care a obținut un real succes interpretînd muzică contemporană. Revenind la lucrarea lui Pascal Bentoiu, semnalăm o estetică interesantă pe care autorul o sondează se pare de multă vreme ajungînd astăzi la rezultate deosebite : transpunerea muzicală a ceea ce înseamnă senzație, intuiție, sentiment și rațiune printr-un „joc deliberat" a fiecăreia în parte. Pentru *Cvartetul nr. 3*, Pascal Bentoiu a ales senzația. Structurat pe trei mișcări, compozitorul a urmărit un traseu de tipul energie-stare meditativă trecînd de la forță (în *Quasi moderato energico*), printr-un filtru ce presupunea un joc al efectelor în *piano* (*Quasi presto*), la o melodică interiorizată (în *Lento*), la o implozie a melodiei ce creează starea finală subliniată de cîntul violoncelului. Găsim în *Cvartetul* lui Pascal Bentoiu lumi sonore contrastante definite între *viguros* și *diafan*, lumi extreme ce se adună spre aceeași armonie modală ce domină lucrarea. *Cvartetul nr. 3* vine să întărească puterea expresiei în opus-urile compozitorului.

Tot „Voces" a interpretat și *Cvartetul de coarde nr. 3* de Vasile Spătărelu. Aceiași instrumentiști de înaltă ținută artistică ne-au dezvăluit o altă lucrare de valoare. *Cvartetul* bazat pe structuri modale mici pleacă de la un *adagio expresiv* — ce constituie introducerea pentru *allegro-ul* sonor și dinamic în care se remarcă o interesantă scriitură de cvartet. Trecînd printr-o parte mediană cu rol coloristic (prestissimo) lucrarea ajunge la o muzică concentrată, de un dramatism ce pendula între interiorizare și debordanță. Revenirea la atmosfera *adagio*-ului a încheiat un opus realizat componistic și un concert de calitate bine comentat de către compozitorul Theodor Drăgulescu.

Horia ȘURIANU

Festival Franz Schubert

Interesant — și dificil totodată — este întotdeauna un program Schubert. Interesant pentru că din perindarea în fața publicului a diferitelor lucrări se desprind invariabil, și treptat în același timp, liniile de forță ale melosului schubertian ; dificil pentru că contrastele sau cotirile de direcție în creația genialului vienez sînt puține iar dincolo de o anumită limită de timp — apropiindu-se uneori vertiginos prin (de)serviciile unor interpreți simplificînd nefertil și neinspirat actul de creație inerpretativă — tot ceea ce constituie grație în melodica schubertiană se risipește în plictis iar ceea ce marchează rafinat întregul se diluează în planuri și suprafețe prea grosiere pentru a suporta cvasiinsesizabile diferențieri, rafinamentului în forma lui aleasă și semnificativă totodată.

Am ascultat, în sala de concerte a Radioteleviziunii, un reușit program Schubert susținut de orchestra „Quodlibet musicum" sub inteligenta baghetă a marelui instrumentist — și acum, iată, competent șef de orchestră — care este Aurelian-Octav Popa. În deschiderea programului — *Uvertura „Rosamunda"*, capodoperă a unei lirici atît de expresive, încăpînd însă cu negrăită naturalețe în tiparele tradiționale ale sonatei, suportînd cu firească adecvare tot ceea ce poartă amprenta armoniei și echilibrului atunci cînd este vorba de rotunjimea formei, de coeziunea întregului, lucrare îngemănînd atît de fericit spontaneitatea expresivă de sorginte romantică cu mai severele canoane ale muzicii unei epoci deja înce-

Scanned with OKEN Scanner

pînd să fie considerată revoltă. Aceleași lucruri se pot spune și despre *Sonata „Arpeggione"*, prezentată într-o variantă pentru clarinet și orchestră (orchestrația aparține lui Aurelian-Octav Popa), piesă unde, în plus, geniul schubertian adaugă subtile „culisări" față de un prezumtiv prim-plan al atenției, culisări unde planurile care se perindă alternativ, însă inegal, sînt cantilenele intonate de clarinet și cele (de multe ori) preluate de întregul orchestral.

Liedurile *Fata și moartea* și *Regele ielelor* au prilejuit o interesantă întîlnire a publicului bucureștean cu o valoroasă voce, promițînd certe și de perspectivă împliniri — vocea basului Teodor Ciurdea. Și într-adevăr, Teodor Ciurdea este posesor al unei rotunde voci, voce de amploare și plăcută timbralitate, voce de penetranță, putînd suporta cu ușurință plierile impuse de cele mai pretențioase partituri moderne. Pasul următor — pas venind firesc, de la sine, fără eforturi împinse spre maxim sau reorientări în tehnica vocii — va fi indubitabil cel de ușoară cizelare, de obișnuire treptată nu atît cu dificultățile unui pretențios repertoriu ci cu scena, cu rolurile mari și de amploare, cu piesele lungi, grele, pretențioase și, cîteodată, scrise nu într-o manieră vocală de cea mai autentică măiestrie.

Am ascultat, în partea a doua, *Simfonia a III-a în Re Major*. Iată deja aici orchestra, condusă de admirabilul ei animator și dirijor, abordînd o piesă de rezistență și amploare, o lucrare de pretenții și împlinire, confirmare repertorială. Cu excepția unor puține locuri unde „subțirimea" obiectivă a ansamblului orchestral era evidentă, am putut asculta însă o interpretare mai mult decît „dusă la capăt, la bun sfîrșit", o interpretare reușită. (Excelente momentele din final, *Presto vivace*, de „confortabile" sonorități pline, întregi, rotunde sau plierile cvasidansante din partea a III-a, *Menuetto*, impulsionate rafinat-capricios de bagheta dirijorului). Scriind despre arta dirijorală a lui Aurelian-Octav Popa, trebuie afirmat de la bun început că forța dirijorală incontestabilă rezidă în sobrietatea, în maturitatea, am zice, gestului dirijoral. Și într-adevăr, nimic nu este mai străin de natura dirijorală a lui Aurelian-Octav Popa decît gestul grandilocvent, neeficient, frizînd de foarte aproape gustul îndoielnic, concesiv. Iar rezultatele sînt aici evidente, confirmînd (și) de această dată un dirijor-muzician de autentică artă, un șef de orchestră punînd deasupra tuturor ceea ce am putea (superficial însă) cuprinde în cuvintele „adevărata natură a muzicii", respingînd deci — repetăm subliniat — tot ceea ce ține de nejustificat spectacol, de îndoielnică exhibiție.

Viorel CREȚU

Întîlniri cu compozitorii

În luna martie, timp de 5 zile, s-a desfășurat la Inspectoratul general al muzicilor militare o convocare de pregătire de specialitate a ofițerilor șefi de muzică din întreaga țară. Desfășurată sub semnul unei puternice angajări a întregului personal al muzicilor militare pentru traducerea în viață, la un nivel calitativ superior, a sarcinilor puse în fața armatei de către conducerea de partid și de stat, această convocare a constituit un prilej bun de analiză exigentă a muncii desfășurate pînă în prezent, precum și de informare și direcționare a activității viitoare.

Între manifestările și activitățile cu caracter muzical propriu-zis, se înscriu și cîteva momente mai aparte, legate îndeosebi de unele întîlniri ale participanților cu diverse colective de compozitori, dirijori și muzicologi.

Prima dintre acestea, desfășurată în maniera unui cenaclu, a constituit-o întîlnirea cu majoritatea membrilor biroului de muzică de fanfară. Legată direct, prin specific, de preocupările participanților, această întîlnire s-a constituit ca o veritabilă ședință de lucru în cadrul căreia au fost prezentate (pe bandă magnetică) unele dintre cele mai recente și mai reprezentative creații ale membrilor acestei secții, mare parte din ei ofițeri activi sau foști ofițeri șefi de muzică militară, de la cei mai virstnici pînă la cei din cea mai înără generație.

Legată direct de preocupările creatoare pe tărîmul muzicii de fanfară ale unor ofițeri de muzică, a avut loc și o audiție de lucrări originale, aranjamente muzicale și orchestrații (exemplificate cu formații de fanfară), precum și discuții și concluzii pe marginea acestora.

O a doua manifestare, deosebit de interesantă și atractivă prin conținutul și nivelul expunerilor, a constituit-o întîlnirea cu compozitorii Ștefan Niculescu și Pascal Bentoiu, realizînd un succint panoramic al creației simfonice contemporane, al curentelor și aspectelor mai particulare din acest domeniu, insistînd pe folosirea unor modalități noi de expresie, a unor mijloace electronice alături de formațiile orchestrale obișnuite. Pe baza unor exemplificări inedite, compozitorul Ștefan Niculescu a reliefat liniile de tangență ale modalismului propriu muzicii românești cu cele ale structurilor orientale îndeosebi, subliniindu-se preocupările unor compozitori români de valorificare a bogatelor resurse ale acestora. La rîndul său, cu erudiția și competența ce-l caracterizează, compozitorul Pascal Bentoiu a descris un arc al evoluției muzicii de operă de la începuturi și pînă azi, subiniind principalele curente, momente și orienări ce au intersectat-o, cei mai de frunte reprezentanți ai ei. Un accent aparte a fost pus pe locul operei române în contextul muzicii universale, pe principalele realizări din trecut și de azi, culminînd cu *Oedip*-ul enescian. Expunerea a fost însoțită de importante exemplificări pe bandă

Scanned with OKEN Scanner

ale unor pagini reprezentative din creaţia de operă românească contemporană.

La a treia întîlnire a participat un numeros grup de compozitori de muzică corală, uşoară, dirijori şi muzicologi, condus de Laurenţiu Profeta, secretar al Uniunii compozitorilor şi din care au făcut parte Irina Odăgescu-Ţuţuianu, Mircea Neagu, Constantin Romaşcanu, Vinicius Grefiens, Florentin Delmar, Ion Şerfezi. S-au audiat creaţii corale dintre cele mai recente, îndeosebi axate pe tema luptei pentru pace, precum şi alte cîntece recomandate a fi introduse în repertoriul formaţiilor corale ostăşeşti. De asemeni, în cuvîntul lor, compozitorii au făcut referiri la modul excelent în care s-au prezentat corurile ostăşeşti în cadrul Festivalului Naţional „Cîntarea României", apreciind grija pentru creaţia corală muzicală patriotică şi ostăşească, pentru educarea militarilor prin intermediul cîntecului, acordată de conducerea Ministerului Apărării Naţionale, pentru instituirea şi permanentizarea Festivalului cîntecului ostăşesc „Te apăr şi te cînt, patria mea", ajuns la cea de a V-a ediţie.

S-au făcut recomandări şi s-au dat îndrumări de alcătuire a repertoriilor corale, de instruire a corurilor, accentuîndu-se grija dirijorilor pentru calitatea interpretării artistice, pentru frazare, dicţiune etc. S-a răspuns, deasemeni, unor întrebări adresate de participanţi şi s-au făcut multe precizări privind desfăşurarea Festivalului Naţional „Cîntarea României", a participării armatei la aceasta. În încheierea întîlnirii s-au oferit din partea Uniunii compozitorilor tipărituri, culegeri şi albume de cîntece, lucrări mai recente ale compozitorilor noştri pentru a fi valorificate în cadrul programelor artistice ostăşeşti.

Tot în cadrul acestei convocări, pe lîngă unele activităţi de strictă specialitate, au mai fost programate o seamă de manifestări inedite, avînd darul de a adînci latura practic-aplicativă, de a lărgi schimbul de experienţă şi opinii. Astfel, au fost prezentate succesiv diverse tipuri de fanfare, în alcătuiri diferite, cu repertorii specifice şi cu posibilităţi multiple de lărgire a gamei expresive şi a mijloacelor de expresie prin susţinerea unor programe cu conţinut variat : lucrări specifice de fanfară, de muzică uşoară, populară, camerală şi corală. Prin bogăţia programelor şi a nivelului calitativ interpretativ al acestora s-au remarcat formaţiile conduse de locotenenţi-coloneii Alexandru Turcu, Gheorghe Creţu, căpitanul Tudor Chiva şi locotenentul-major Ionel Croitoru, precum şi microspectacolul prezentat de formaţia de estradă a Casei Armatei din Piteşti, laureată a ultimei ediţii a Festivalului naţional „Cîntarea României" dirijată de căpitanul Traian Andreescu.

Prin bogăţia sa tematică, prin organizarea desăvîrşită şi prin caracterul său accentuat aplicativ, practic, convocarea ofiţerilor şefi de muzică din armată s-a constituit într-un bun prilej de mobilizare a întregului personal al muzicilor militare la intensificarea activităţii educative prin intermediul muzicii în cadrul unităţilor militare şi la Casele Armatei, pentru ridicarea acesteia pe noi trepte calitative, pentru obţinerea unor noi şi importante succese în cadrul Festivalului Naţional „Cîntarea României".

Ion PELEARCĂ

Aldo Rodriguez—chitară

Ascensiunea extraordinară a chitarei clasice în ultimii treizeci de ani constituie rezultatul firesc al unui proces, al cărui ferment l-a constituit demersul marelui chitarist spaniol Andrès Segovia, astăzi în vîrstă de 88 de ani, în favoarea creării unei noi literaturi pentru instrumentul său. Lista compozitorilor de prestigiu mondial care au răspuns iniţiativei sale este impresionantă ; ea cuprinde nume ca acelea ale lui De Falla, Schönberg, Webern, Krenek, Ibert, Milhaud, Roussel, Françaix, Frank Martin, Villa-Lobos, Castelnuovo-Tedesco, iar mai aproape de vremea noastră, dînd urmare altor iniţiative, Britten, Henze şi mulţi alţii. Pe de altă parte, prin cursurile de măiestrie ţinute anual la Siena, Santiago de Compostela şi Geneva, acelaşi Segovia a contribuit în mod hotărîtor la apariţia unor noi generaţii de virtuozi ai chitarei, în fruntea cărora se situează astăzi John Williams, Julian Bream, Karl Scheit, Konrad Ragossnig, Narciso Yepes, Siegfried Behrend. Alături de aceştia, s-a creat o valoroasă şcoală de chitarişti în Cuba, stimulată de personalitatea lui Leo Brouwer, virtuoz al instrumentului dar şi compozitor de lucrări simfonice, vocal-simfonice, electronice şi camerale, dintre care multe pentru chitară. Unul dintre reprezentanţii tineri ai acestei şcoli, Aldo Rodriguez, a susţinut un interesant recital în sala Ateneului.

Ca şi Leo Brouwer la recitalul său bucureştean din septembrie anul trecut, Aldo Rodriguez şi-a început programul cu o pagină de Bach (*Preludiu şi fugă în mi minor*), pe care a parcurs-o cu o deplină claritate în expunerea şi suprapunerea liniilor melodice. Au urmat două lucrări ale mexicanului Manuel Ponce, *Variaţiuni pe o temă de Mozart* şi *Temă cu variaţiuni şi final*, vădind abilitatea compozitorului în desfăşurarea travaliului variaţional, de natură decorativă, clasică, în prima piesă, de o remarcabilă diversitate de caracter în cea de-a doua, ambele lucrări fiind prezentate cu o superioară disciplină instrumentală. În continuare, Aldo Rodriguez s-a afirmat în dubla calitate de interpret şi de compozitor, piesa sa *Cîntec şi dans* impunîndu-se prin prospeţimea inspiraţiei — pe alocuri cu aluzii folclorice —, agrementată în unele momente de lovituri cu palma în cutia chitarei, cu sugestive efecte de percuţie.

Trei lucrări ale programului ne erau cunoscute din alte recitaluri anterioare de chitară : *La Catedral* a indianului american Augustin Barrios Mangore, cu ambianţa sa de reculegere, urmată de o dezlănţuire de vitalitate, şi *Elogio de la danza* de Leo Brouwer, o succesiune de scurte momente, rapid evaporate, fiecare în altă atmosferă timbrală şi ritmică, au fost incluse în programul chitaristului american de

Scanned with OKEN Scanner

ascendență tătărească Turan-Mirza Kamal din 1978, iar *Canticum*, tot de Leo Brouwer, o piesă de mari dificultăți tehnice, excelent rezolvate de Aldo Rodriguez, a figurat în recitalul autorului din toamna trecută. Unul din momentele cele mai realizate ale serii a fost prilejuit de *Studiile nr. 11 și 12* ale brazilianului Heitor Villa-Lobos, ultimele două din ciclul de *12 Studii* compuse în 1929, pe care Segovia le asemuia — ca importanță în contextul literaturii chitarei — cu *Studiile* lui Chopin în literatura pianului. În interpretarea lui Rodriguez, aceste mici bijuterii chitaristice și-au dezvăluit din plin extraordinara fantezie ritmică, ce le animă de la un capăt la celălalt.

Norbert Düchtel — orgă

Pentru recitalul său susținut la orga Ateneului Român, vest-germanul Norbert Düchtel a stabilit un program semnificativ, marcînd cele două culmi ale muzicii de orgă din epoca Barocului (Bach) și din secolul al XIX-lea (Franck).

De la început, Norbert Düchtel a atacat furtunos *Preludiul și fuga în do minor BWV 546*, menținînd tot timpul Preludiului atît manualele, cît și pedalierul în *fortissimo*, pentru a parcurge cele 6 secțiuni simetrice de cîte 24 de măsuri fiecare, începute și încheiate cu o ritornelă. Fuga pe 5 voci, bazată pe un șir de arpegii, s-a desfășurat apoi ca o afirmație senină, rapidă, cu o sonoritate identică de la început pînă la sfîrșit. Impresia de ansamblu a fost că Preludiul, în loc de a constitui o prefață a Fugii, a devenit centrul de greutate al dipticului bachian. Au urmat apoi *Trei corale* transcrise pentru orgă de către Gerhard Weinberger după *Cantatele BWV 22 în Si bemol major, BWV 166 în do minor* și *BWV 180 în Fa major*, o practică încetățenită de multă vreme, dat fiind că Bach gîndea cantatele sale într-o manieră organistică. De această dată, ambianța a fost total diferită : o registrație discretă, foarte variată, bazată pe timbre argintii penetrante, cu folosirea atît a manualelor, cît și a pedalierului în *piano*. O registrație asemănătoare a folosit-o Norbert Düchtel și în *Pastorala BWV 590*, începînd cu secțiunea principală, în ritm balansat de 12/8 cu lungi puncte de orgă, amintind de Sicilianele lui Frescobaldi și Corelli. Dintre următoarele trei părți ale acestei mici suite, ultima — vioaie, în măsura de 6/8 — pare a anunța *Concertul brandenburgic nr. 3*. Sugerînd caracterul pastoral prin folosirea unor registre de flaut, oboi, corn englez, în tente fine, clar diferențiate de la o secțiune la alta, Düchtel a ridicat intensitatea la *forte* doar în ultima parte dar totul fără a folosi pedalierul. Ultima lucrare a părții de program dedicată lui Bach a fost *Preludiul și fuga în si minor BWV 544*, în care — din nou — organistul a imprimat Preludiului caracterul „grandioso" cu mult pedalier în *fortissimo*, deși tema de generoasă inspirație melodică împrumută piesei mai degrabă un caracter de arie. Fuga a apărut apoi clar construită, bine etajată, fără exagerări de sonoritate, dar și fără sublinierea punctului culminant care o conchide.

Tehnica digitală de mare precizie și ritmica clară, remarcate în lucrările bachiene, aveau să fie valorificate din plin în muzica lui César Franck, o sinteză a artei lui Bach și Beethoven, într-un limbaj armonic foarte personal. Să nu uităm că orga barocă a lui Bach, cu posibilitățile ei restrînse, nu mai satisfăcea într-un secol crescut — din punct de vedere muzical — la școala bogățiilor expresive ale simfoniei beethoveniene. De aceea, prima orgă romantică, creată de constructorul francez Cavaillé-Coll în 1841 avînd în față un ideal simfonic, a determinat curînd apariția unui maestru, în persoana lui César Franck. Ceea ce a interpretat Norbert Düchtel din opera organistică franckiană, *Grande pièce symphonique op. 17*, este — după cum o indică și titlul — o veritabilă simfonie, în ciuda divizării sale în 6 părți, care pot fi în realitate considerate drept 3, cu cîte două secțiuni fiecare. Principiul ciclic — caracteristic pentru creația lui Franck și preluat, de altfel, din *Simfonia a IX-a* de Beethoven — este și aci aplicat, prin reluarea în Final a tuturor temelor de la începutul lucrării.

Folosind toate cele trei manuale și pedalierul, Norbert Düchtel a obținut aci o adevărată demonstrație de virtuozitate, recurgînd în unele secțiuni ale lucrării exclusiv la pedalier, cu o remarcabilă tehnică a picioarelor. O evidențiere specială comportă secțiunea *Andante*, realizată în *ppp*, cu o sonoritate vătuită, ca un fel de penumbră sonoră, într-o puritate stilistică amintind de Bach, pentru ca finalul, *Allegro non troppo e maestoso*, să îmbrace apoi caracterul unei grandioase jubilații.

Eva Osinska — pian

Distinsă cu premii la concursurile internaționale de la Napoli și Jaen, apărînd în concerte cu orchestrele „Suisse Romande" din Geneva, „Filarmonicii" din Varșovia, „Națională" din Mexic și avînd discuri realizate în Franța și Polonia, pianista Eva Osinska ne-a oferit la Ateneul Român un recital Chopin de factură foarte variată, incluzînd piese de genurile cele mai diverse : impromptu, vals, scherzo, nocturnă, mazurcă, poloneză. Abordarea unui program de o asemenea diversitate, atractiv desigur pentru public, cere însă interpretului o largă disponibilitate de adaptare la cerințele specifice ale fiecărui gen, dincolo de încadrarea în ansamblul atît de caracteristic al stilului chopinian, cu *rubato*-ul său specific, deschis tot atîtor interpretări cîți interpreți includ muzica lui Chopin în repertoriile lor.

În deschiderea programului, *Impromptu-urile nr. 2 în Fa diez major op. 36* și *nr. 3 în Sol bemol major op. 51* au fost prezentate cu tot caracterul lor liber și improvizatoric, deși cu unele salturi de intensitate, care s-au integrat abia în *Impromptu-ul nr. 4 în do diez minor op. 66 („Fantezia-Impromptu")* în subtila fluență melodico-armonică chopiniană. *Valsul nr. 1 în Mi bemol major op. 18* a avut apoi elan, strălucire, cursivitate, dar i-au lipsit farmecul și eleganța pianistică, unele arabescuri și fioriturii fiind articulate prea categoric față de caracterul acestei piese, de o mișcare foarte liberă. Au urmat *Scherzo-urile nr. 1*

în si minor op. 20
dintre care — în
pretențios sub rap
cele patru Scherzo
dezinvoltură și u
doilea, interpreta
în dificultate din
O dată cu *Noctu*
nr. 2, Eva Osinsk
ridică probleme s
tive, știut fiind c
foarte volatil, dif
îmbine intuiția po
reverie romantică
plenitudinea armo
pansiune melodică
viguroasă ca Eva
forte și *fortissimo*,
ritate mergînd de
forte, pe lîngă înc
acestui gen, a repr
reușit să treacă în
Mult mai aproa
națiile sale natura
nr. 15 în Do majo
op. 63 nr. 2 și *nr*
cărora a știut să
capricioasă sau ca
plină de bucurie a
Andante spianato
bemol major op.
Osinska s-a aflat
italianizanta Polo
„brio" de mare
deopotrivă nervos

Consortium

Formația camera
la prima ieșire în
prezentului și ate
„programatice" e
momentul pe care
ginat grafic evoluti
dioul T8 al Radiote
cînd formația debu
talei, Consortium
cîteva concerte, o
fundă și fidelă idei
repertoriu (desigur,
obiect al istoriei n
— mai mult — ne
(din punctul de ve
zical definit ca z
a formației este d
indicînd secolele
pentru cultura muz
componistice precu
rocul muzical" (d
extrem de bogat n
gări artistice încă n

Scanned with OKEN Scanner

în si minor op. 20 și *nr. 2 în si bemol minor op. 31*, dintre care — în mod paradoxal — primul, cel mai pretențios sub raportul virtuozității pianistice dintre cele patru Scherzo-uri chopiniene, a fost parcurs cu dezinvoltură și ușurință, în timp ce la cel de-al doilea, interpreta s-a aflat, în mai multe rînduri, în dificultate din punct de vedere tehnic.

O dată cu *Nocturna nr. 14 în fa diez minor op. 48 nr. 2*, Eva Osinska a intrat într-un domeniu care ridică probleme sub raportul concepției interpretative, știut fiind că aceste pagini conțin un parfum foarte volatil, difuz, ceea ce impune pianistului să îmbine intuiția poetică și elocința fără emfază cu o reverie romantică fără sentimentalism, să concilieze plenitudinea armonică a mîinii stîngi cu libera expansiune melodică a mîinii drepte. Pentru o pianistă viguroasă ca Eva Osinska, dezlănțuită în pasajele de *forte* și *fortissimo*, parcurgerea Nocturnei într-o sonoritate mergînd de la *pianissimo* la cel mult *mezzo-forte*, pe lîngă încadrarea în subtila problematică a acestui gen, a reprezentat o dificultate peste care n-a reușit să treacă în chip pe deplin convingător.

Mult mai aproape de posibilitățile sale și de înclinațiile sale naturale s-au aflat cele trei *Mazurci — nr. 15 în Do major op. 24 nr. 2, nr. 40 în fa minor op. 63 nr. 2* și *nr. 46 în Do major op. 68 nr. 1* — cărora a știut să le redea seducția ritmică, alura capricioasă sau cavalerească, elegiacă sau luminoasă, plină de bucurie a vieții. O pagină chopiniană celebră, *Andante spianato și Marea poloneză brilantă în Mi bemol major op. 22*, a încheiat recitalul. Aci, Eva Osinska s-a aflat din nou la largul ei, mai ales în italianizanta Poloneză, pe care a relizat-o cu un „brio" de mare vitalitate, dînd piesei un caracter deopotrivă nervos și robust.

Edgar ELIAN

Consortium Violae

Formația camerală Consortium Violae nu se află la prima ieșire în public, totuși o readucere în planul prezentului și atenției a cîtorva date biografice și „programatice" e bine venită pentru a defini clar momentul pe care îl reprezintă, punctat într-un imaginat grafic evolutiv, recentul concert susținut în Studioul T8 al Radioteleviziunii. Începînd cu februarie '81 cînd formația debutează în viața concertistică a capitalei, Consortium Violae materializează sonor, în cîteva concerte, o apropiere — dorită cît mai profundă și fidelă ideii de *stil*, de *autentic* — față de un repertoriu (desigur, nu surprinzător, dar) tentant ca obiect al istoriei muzicii și al culturii în general și — mai mult — necesar ca reper interior individual (din punctul de vedere al auditorului). Spațiul muzical definit ca zonă de preocupare interpretativă a formației este delimitat destul de ferm de cifre indicînd secolele (XII—XVIII — repere grăitoare pentru cultura muzicală occidentală) și de fenomene componistice precum „creația trubadurească" și „barocul muzical" (de)limitări care cuprind în acest extrem de bogat nuanțat arc temporal atîtea închegări artistice încă nerostite...

Ideală ar fi fost o *rostire* aidoma celor pe care arheologia muzicală și muzicologia ne ajută să ni le imaginăm — ispititoare plăsmuiri ale mașinii timpului ! aflîndu-și uneori o excepțională *realitate* în prezent (...„Fistulatores et tubicinatores Varsovienses"...). Lipsa instrumentelor autentice — viole da gamba, alto și tenor — a fost un impediment al începutului, depășit prin căutarea în arsenalul timbral al violelor moderne a acelor sonorități cît mai apropiate de etalonul istoric. Neavînd mijloace pentru *reproducerea* originalului, Consortium Violae și-a îndreptat eforturile în sensul unei *reconstituiri* deschise, cît mai viabile.

Programul recentului concert a confirmat opțiunea programatică (mărturisită la un început de drum) pentru acele momente din evoluția creației muzicale „bîntuite" de spiritul înnoitor, aflat în continuă dar inegală mișcare... După popasuri concertante în literatura muzicală franco-flamandă sau în cea engleză veche, graficul imaginat în debutul acestor rînduri a înregistrat de astă dată trei *momente înnoitoare*, în epoca lor, pentru arta sunetelor.

Cele șase „Scherzi musicali" de Claudio Monteverdi apăreau în Veneția anului 1607 într-o colecție de astfel de „glume" muzicale, cu precizarea ansamblului : trei voci solo, două violine da braccio, bas continuu — formulă ale cărei elemente puteau oricînd fi substituite cu instrumente apropiate ca diapazon. Muzica Renașterii nu s-ar fi putut plînge de o prea mare exigență timbrală ! Această deschidere spre o cît mai variată formulare orchestrală a lucrărilor muzicale (desigur, avînd în vedere o anume compatibilitate cu caracterul și gradul de dificultate al piesei) a favorizat o largă răspîndire a muzicii, fenomen ce consuna perfect cu spiritul umanismului renascentist. Formula instrumentală pe care Consortium Violae a ales-o pentru piesele monteverdiene — trei viole, două violoncele, Blockflöte, clavecin și voce (nu întîmplător vocea Emiliei Petrescu a cărei cristalină și lineară emisie pare a fi în contextul de *reconstituire* — „o piesă originală" !) s-a înscris în limitele compatibilității timbrale și de caracter (amintite mai sus), subliniind prin acuratețe, simplicitate, transparență, ceea ce Monteverdi aducea *nou* (și prin aceste „scherzi") în muzica proaspăt începutului secol XVII : balansul între polifonie și omofonie, între moduri și tonalitate, cu cîștigul de cauză al celor din urmă.

Din creația multiplu-înnoitorului Johann Sebastian Bach, Consortium Violae a interpretat *sinfoniile* din cîteva cantate, alese — dincolo de adecvarea ansamblului la cerințele partiturii — și pentru aspectul lor *înnoitor*, de îmbogățire (jucînd rolul de uvertură, preludiu sau interludiu) a lucrărilor prin excelență *vocal*-instrumentale care sînt cantatele bachiene.

Pe firul evoluției *sinfoniei* spre complexul ei statut final, Consortium Violae face un alt popas „istoric" — *Sinfonia burlescă* de Leopold Mozart. Aflată într-o fază ambiguă, ne-autonomă, *sinfonia* înseamnă la acest reprezentant al „primei școli austriece" însumarea părților dar și Introducerea denumită — pentru a „rotunji" confuzia — pur și simplu *sinfonia !*

Pare ciudată, într-un prim moment, includerea în acest concert de „istorice înnoiri" conținute în volutele culturale ale secolelor XVII—XVIII, a unei piese

Scanned with OKEN Scanner

care, prin ținuta estetică și viziunea filozofică presupusă în profunzimea acestui demers componistic, ține de momentul contemporan (!) al creației muzicale. Desigur, motivația de tip „programatic" există ; ea rezidă în baza de referință a lucrării *Timp regăsit* de Myriam Marbe, anume : vechi cîntece păstrate în manuscrisele Școlii de la Putna, a cărei majoră semnificație pentru cultura noastră muzicală nu este, credem, suficient cunoscută... Dar dincolo de prezența *concretă* a documentelor muzicale în textul lucrării (documente *înnoitoare* la vremea lor — iată și justificarea „obiectivă" a ieșirii din arcul temporal programatic parcurs !) *Timp regăsit* de Myriam Marbe capătă o valoare excepțională în subtil contrast cu contextul literaturii muzicale de tip „occidental", prin luminarea tot a unor zone modale (interferînd cu lumea netemperată a Răsăritului) din prisma unui *timp natural*, un timp al macro- și microfenomenelor într-o sincronă curgere printr-un, astfel, „palpabil" infinit.

Să-i numim, în încheiere, pe cei care au mers „în căutarea timpului pierdut" (...și „regăsit" !) : Sanda Crăciun, Mirela Ioniță, Emilia Nădejde, Doru Artenie, Robert Dumitrescu, Mihai Sofonea, Iosif Sava (membrii formației) cu concursul sopranei Emilia Petrescu și al compozitorului-dirijor Anatol Vieru — muzicieni de sobră ținută artistică, trăind cu entuziasm și pioșenie experiența reconstituirii vechilor mozaicuri sonore.

Carmen CĂRNECI

Seară de lied

În sala „George Enescu" a Conservatorului bucureștean a avut loc o „Seară de lied" realizată, în colaborare, de către studenții secțiilor canto și acompaniament.

Au cîntat studenții claselor de canto ale profesoarelor Arta Florescu, Maria Hurduc, Georgeta Stoleriu și cei ai claselor de acompaniament ale profesoarelor Marta Joja, Suzana Szöreny, Victoria Ștefănescu și Lidia Sumnevici.

Este o inițiativă nouă și lăudabilă și sperăm că acest recital de lied reprezintă începutul unei serii de asemenea manifestări, dedicate unui gen mai rar abordat în concertele studențești.

Pentru început am ascultat trei lieduri de compozitori români din secolul trecut, pe versuri de Mihai Eminescu : *O, rămîi !*, de George Stephănescu, cîntat de Ruxandra Vodă din anul I, cu o voce frumoasă și un subtil talent dramatic, *De ce nu-mi vii* de Gheorghe Dima și *Ce te legeni, codrule ?* de Gheorghe Scheletti, interpretate cu pasiune de Cristian Caraman, din anul I, o voce căreia anii de studiu abia începuți îi vor aduce desigur maturitate, pe lîngă calitățile evidente de pe acum.

Cei doi au fost acompaniați la pian de Sena Mesici, din anul III, cu sensibilitate, răspunzînd intențiilor artistice ale soliștilor.

Au urmat liedurile *El pano moruno*, *Asturiana* și *Seguidilla murciana* din ciclul *Șapte cîntece populare spaniole* de Manuel de Falla cîntate de Gabriela Bălteanu, din anul V, cu o voce de o calitate deosebită, dar a cărei versiune interpretativă arată un temperament potrivit mai de grabă pentru un alt gen de muzică decît cea spaniolă. La pian, Verona Sasu, din anul II, puțin (prea) reținută, dar cu reale calități pianistice.

Soprana Emilia Oprea-Ciurdea din anul I și pianista Gönül Aptula, din anul II, au interpretat *Cîntecul meu răsună* și *Mama* din ciclul *Cîntece țigănești* de Dvořak, cu multă căldură și armonie de simțire între pian și voce. Am remarcat o voce clară și penetrantă, iar pianista are perspective deosebite în domeniul acompaniamentului, ca și în cel solistic.

Din creația compozitorului Samuel Barber am ascultat liedurile *Ploaia* și *Margarete*, cîntate de Doina Dinu, din anul V cu o voce caldă și o dicțiune clară, cu talent interpretativ și pasiunea comunicării sentimentului. La pian a acompaniat Corina Popa, din anul III, urmărind atent și sensibil solista.

În încheiere, Georgeta Oprea, din anul III, o voce puternică și bine timbrată, mai ales în registrul acut, a cîntat liedurile *Să uiți deodată* de Ceaikovski și *Apele primăverii* de Rahmaninov acompaniată cu virtuozitate la pian de Cristina Stănescu din anul II.

Alături de alte concerte susținute de studenți în sălile Conservatorului bucureștean, ca „Gala Gaudeamus", cu participarea corului „Madrigal", condus de Marin Constantin, conferința compozitorului Aurel Stroe despre muzica secolului XX, urmată de exemplificări, seara de operă *Cosi fan tutte* și cea dedicată operei *Profesorul de muzică* de Pergolesi, ambele în regia maestrului Anghel Ionescu-Arbore și acest recital de lied dovedește că măiestria nu așteaptă numărul anilor.

Oana VELCOVICI

Studioul tînărului interpret

Încercînd o privire de ansamblu asupra noilor generații de interpreți care, actualmente, sînt încă în stadiul de descoperire a marilor valori ale muzicii, am constatat o avalanșă de talente printre elevii Liceului de Artă „George Enescu".

Pentru diversificarea programei de studiu și pentru a-i obișnui pe micii interpreți cu exigențele publicului, profesorii lor, în colaborare cu alte instituții (Muzeul memorial „C.C. și C. I. Nottara" sau Ateneul tineretului), organizează în fiecare săptămînă micro-concerte, pe care le-am dori permanentizate, mod ideal pentru descoperirea marilor reprezentanți de mîine ai artei românești.

Spicuind din agenda de concerte a lunii martie, putem menționa cîteva recitaluri, în care strădania unor inimoși profesori, cum ar fi : Carmen Frățilă, Adriana Pop, Sanda Bancea, Ligia Pop, Dina Stancu, Viorica Ciurilă, Luminița Duca, Dumitru Marinescu, Cornelia Goreaev și alții, s-a materializat în evoluțiile remarcabile ale elevilor lor.

Din marele număr de viitori interpreți ai scenelor noastre de concert este desigur greu să-i numești

Scanned with OKEN Scanner

pe cei mai buni. De aceea selecția noastră se va rezuma doar la cîteva nume.

Remarcăm astfel trioul alcătuit din Corina Stoian — vioară, Romana Gorga — pian și Alexandru Dumitrache — violoncel toți în clasa a IX-a (prof. Luminița Duca și Dumitru Marinescu), interpretînd *Trio* nr. 12 de Haydn, cu o mențiune specială pentru Al Dumitrache. Violonista Carmen Spack — clasa a IX-a (prof. Laurenția Onose-Păun) a dovedit resurse deosebite și un temperament aparte în interpretarea *Sonatinei* de Paul Constantinescu și a *Ciacconei* de Vitali. Elevă a aceleiași profesoare, violonista Dana Lungu (clasa a X-a) a interpretat cu nerv o *Sarabandă* de J. S. Bach. Percuționistul Cristian Mitrache — clasa a VIII-a (prof. Viorica Ciurilă) a demonstrat, dacă mai era nevoie, că și xilofonul își are farmecul și personalitatea sa, prin interpretarea dată pieselor *Dans țărănesc* de Constantin Dimitrescu și *Căruța poștei* de Grigoraș Dinicu.

Mihaela Marconi — clasa a X-a (prof. Dina Stancu) a fost, de asemenea, o bună interpretă a *Capriciului* de Tudor Ciortea.

O mențiune specială acordăm celor mai mici interpreți, elevi ai inimoasei profesoare Carmen Frățilă, pe care o știm și ca pe o pianistă sensibilă.

Remarcăm, în acest sens, acuratețea și inocența celei mai tinere interprete — Miruna Borcia — clasa I, interpretînd *Miniatură* de Sabin Drăgoi și, împreună cu colega ei „mai experimentată", Georgia Cărăpănceanu — clasa a IV-a, două piese la patru mîini de Valentin Petculescu și Liviu Comes. În ceea ce o privește pe aceasta din urmă, observăm un temperament artistic de perspectivă, relevat în interpretarea piesei *Acasă* de Mihail Jora. Bogdan Vodă — clasa a IV-a a dovedit, la această fragedă vîrstă, maturitate, atît în interpretare, cît și în modul de abordare a pieselor de Myriam Marbe, *Basm* și *Povestea ceasului*.

Pentru acești copii, pentru talentul și realizările lor, pe de o parte, și pentru strădania profesorilor lor, pe de altă parte, un sincer „bravo !".

Mihaela NICULESCU

Tineri muzicieni pe scenele capitalei

Înscriindu-se pe linia deziderateior majore impuse de formarea personalității multilaterale a copiilor, activitățile concertistice desfășurate de formațiile de elevi ale Liceului de artă „George Enescu" au, pe lîngă scopul de a dezvolta gustul pentru frumos al tinerilor interpreți și pe acela, cu o sferă mult mai largă, de a stimula și promova acea încredere și dorință de exprimare artistică.

O manifestare a avut loc la sala Dalles duminică 14 martie a.c. prilej cu care un grup de elevi de la Liceul de artă „George Enescu" au etalat autentice calități interpretative printr-un repertoriu divers și prin prezența unei game variate de instrumente muzicale.

Seria prezențelor de marcă avea să înceapă chiar cu primul interpret, Călin Provian, elev al profesoarei Gabriela Stepan, micul pianist din clasa a III-a stăpînind alături de tehnica instrumentului și cea a înțelegerii sensului pieselor redate : Kabalevski — *Vis* și *Povestea unui flașnetar*, Silvestri — *Soldații de plumb* din *Suita I.*

Au urmat apoi doi violoniști, apropiați nu numai ca vîrstă dar și ca seriozitate și grad de tălmăcire a pieselor prezentate : Alexandru Ganea, clasa profesoarei Doina Ionescu și Dinu Bilciurescu, clasa profesorului Nicolae Bilciurescu, — un talent a cărui experiență concertistică își spune cuvîntul.

O culoare nu numai vizuală, dar în mod deosebit subliniată de siguranță în execuție și sensibilitate, a adus în cadrul recitalului percuționistul Mircea Negulescu-Badian, clasa profesorului Nicolae Balea. În transcripțiile pentru xilofon ale pieselor *A la turca* de Mozart și *Căruța poștei* de Grigoraș Dinicu, interpretul s-a remarcat printr-o logică subtilă a frazării, o tehnică de o virtuozitate remarcabilă și un simț scenic, calități pe care numai seriozitatea cu care abordează studiul și capacitatea talentului ți le pot da.

Pianista Valentina Sandu, clasa profesor Marta Paladi, ne-a apărut ca o prezență scenică dintre cele mai agreabile, dovedind multă muzicalitate, precizie și luciditate în interpretarea unei *Poloneze* de Frédéric Chopin.

„Cvintetul" excepțiilor a fost în mod armonios completat de prezența în recital a violoncelistului Virgil Oprina, clasa profesor Anca Vartolomei, care, în *Poloneza* de Popper a demonstrat și etalat calități timbrale și tehnice deosebite.

Tot în această serie, a excepțiilor, se poate consemna și prezența pianistului Constantin Sandu, clasa profesor Constantin Nițu, — un talent despre care s-au scris și sînt sigur că se vor mai scrie multe în termenii cei mai elogioși. Interpretul ne-a apărut ca un autentic artist prin complexitatea înțelegerii pieselor, dimensiunile talentului său nativ, dar și prin munca de stăpînire a instrumentului.

Prezențe de marcă în cadrul recitalului au reprezentat și ceilalți interpreți, al căror nume însoțit de cel al îndrumătorilor lor profesionali, merită să fie consemnat : pianiștii Ciprian Smărăndescu, clasa profesoarei Gabriela Enășescu, Luminița Spînu, clasa profesoarei Ligia Pop, Laura Smărăndescu, clasa profesoarei Gabriela Enășescu, Gerard Cademcian, clasa profesoarei Gabriela Stepan, apoi violoniștii Anca Sain — clasa profesoarei Doina Ionescu, Mihaela Smolean, clasa profesorului Carpen Crișan, violista Nicoleta Vlăduț, clasa profesoarei Grete Tartler-Tăbăraș și flautista Mariana Someșan — clasa profesoarei Georgeta Papuc.

Recitalul la care ne referim face parte dintr-un ciclu de manifestări de inițiere muzicală pentru tineret organizat de Universitatea Populară, ciclu coordonat de profesoara de muzică Georgeta Sandu, căreia i se alătură cu entuziasm Magda Lungeanu — șefa serviciului cultural.

Scanned with OKEN Scanner

Scopul instructiv al activităților susținute de elevii Liceului de Artă „George Enescu" conduși de cadre competente este depășit cu mult de preocupările unei munci pedagogice obișnuite, înscriindu-se în sensurile majore ale dăruirii pentru atragerea conștientă, îndrumarea perseverentă și descoperirea nemărginitelor taine ale muzicii.

Ștefan CARAPANCEANU

Dialogul artelor

„Dialogul artelor" este un titlu cum nu se poate mai firesc pentru manifestările artistice organizate în sălile Muzeului de Artă al R. S. România. Dialog poate să însemne uneori însă și monolog (o formă de dialog unde diferența de calitate între interlocutori este sporită), poate să însemne și discuție cu puține puncte de aderență, poate să însemne, în fine, o excelentă punere de acord, o bine sincronizată potrivire, o întîlnire pe aceeași lungime de undă, ca să ne exprimăm astfel, a celor care vorbesc. Legătura directă față de titlu nu poate fi deci decît aceea că așa cum persoane pot dialoga fructuos sau în zadar, tot așa artele — prin origine, surori — pot fi puse, așezate, potrivite în dialog rău, strîmb, nefiresc, sau dimpotrivă, legătura spirituală se poate așterne în asemenea chip încît totul să se deruleze, totul să se prezinte sub perfecta și naturala formă a consonanței de idei, a cvasiidentității de atitudine, a suprapunerii teritoriilor atît specifice cît și nespecifice în ceea ce se însumă ca teritoriu comun pentru orice artă, pentru orice demers vizînd ființa omenească : conștiința.

Am făcut acest prelungit început pentru a putea circumscrie regimul, semnul sub care urmează să se desfășoare un nou și binevenit ciclu de întîlniri cu publicul artistic, ciclu găzduit, cum am mai spus, în primitoarele săli ale *Muzeului de Artă*, ciclu unde rolul de artă găzduitoare, de muză amfitrion îi revine, oarecum paradoxal, Muzicii, Eutherpei. Inițiativa este mai mult decît binevenită, dacă putem să ne exprimăm astfel, și tot binevenită este ideea de a începe acest ciclu cu o temă închinată universului muzical pe care îl constituie existența enesciană. *Enescu-Bach* s-a numit deci prima manifestare, atît a ciclului *Dialogul artelor* cît și a unui lung șir de similare seri organizate și susținute de Eugen Pricope și de invitații săi. De această dată, invitați au fost violonistul și omul de cultură (ca să folosim exprimarea lui Eugen Pricope) Mihai Constantinescu și foarte tînărul violonist Dan Vornicel, invitați să cînte în fața unui public, încă nenumeros, *Dublul concert în re minor* de Bach, *Sarabanda* din *Partita în re minor* de Bach, admirabil interpretată de Mihai Constantinescu și *Balada pentru vioară* de George Enescu, lucrare cvasi-necunoscută, interpretată cu acea nevinovată știință, cu acea prospețime bine îndrumată pe căile meșteșugului de Dan Vornicel. Substanța serii au constituit-o însă dialogurile Eugen Pricope — Mihai Constantinescu, dialoguri mereu plecînd de la prezențele grandioase ale celor doi titani ai muzicii și atingînd, substanțial de multe ori, idei referitoare la destinul în vreme al muzicii clasicilor, trăsăturile actului interpretativ peren, cu exemplificări pe disc din imprimările, puține, rămase de la Enescu. Greu este să cuprindem în puține cuvinte multele idei care au izvorît inspirat în acea primă seară. De aceea, această scurtă cronică se dorește și o invitație la viitoarele manifestări ale Muzeului de Artă.

Viorel CREȚU

Concert coral

În ultima vreme, Conservatorul de Muzică „C. Porumbescu", prin concertele și conferințele susținute, prin întîlnirile cu dirijorii de cor din capitală, prin „Gala Gaudeamus" inițiată și patronată de Conservator și prin multe alte manifestări artistice s-a impus cu autoritate în atenția specialiștilor și a publicului larg iubitor de muzică.

Conservatorul bucureștean ca și celelalte institute similare din țară, are în vedere receptarea a tot ce este nou în muzica contemporană, dar este și mare păstrător al tradiției muzicii universale în general și a muzicii românești în particular.

Concertul Corului studenților anului IV al Facultății de „Muzică-Compoziție-Muzicologie", se înscrie în contextul imperativelor mai sus exprimate.

An de an asistăm cu emoție la concertul coral al absolvenților. El încheie etapa „cei mai frumoși ani" din viața unui tînăr, anii în care singura grijă este să înveți, să te desăvîrșești ca Om, profesor-cetățean ce are menirea să educe elevii, tinerii patriei noastre în spiritul celor mai nobile idealuri etice și estetice. Împreună cu profesorul Iovan Miclea care le-a predat disciplina „Dirijat-cor-Ansamblu coral" începînd din anul întîi, au dat numeroase concerte, dar cel din seara zilei de 8 martie a fost diferit de toate celelalte. Emoția era cu atît mai adîncă cu cît ei, studenții, se află la o răspîntie care împarte viața în două părți distincte : adolescența cu visurile ei și viața cu problemele ei grave cînd totul trebuie luat în serios. La aceasta se adaugă și relația profesor-student, relație care în învățămîntul artistic se situează pe alte traiectorii decît cele obișnuite, mitul lui Pigmalion — pînă la un anumit punct — susține aceasta.

Programul concertului a cuprins lucrări reprezentative ale polifoniei Renașterii (Palestrina, Lasso, Gesualdo etc.) corul final din *Oda Păcii* de Händel, *Nopți de vis* de Brahms, capodopere ale creației corale românești (*Freamăt de codru* de P. Constantinescu, *Păstorița* de M. Negrea, *Crișana* de S. Drăgoi) alte lucrări de compozitori români situate la aceleași cote înalte : T. Jarda *(Mă luai, luai)*, A. Pașcanu *(Noapte de mai)* V. Grefiens *(Cocorii,* piesă premiată la Concursul internațional de Compoziție de la Tours, ediția 1976) și multe altele.

Scanned with OKEN Scanner

Au dirijat: Gabriel Dumitrescu, Francisca Lupu, Lucian Bujor, Edmond Mihăescu, Mircea Serian, Monica Buhai, Horia Moarcăș, Tatiana Horumbă, Adina Alexandrescu, Silviana Sandru, Ligia Goia, E. Gorgias, L. Lohan și profesorul lor, Iovan Miclea. Toți studenții-absolvenți au demonstrat că sînt posesori ai unei serioase pregătiri muzicale și dirijorale, că sînt capabili să susțină, să amplifice, să ducă mai departe spre noi victorii mișcarea corală din țara noastră.

Concertul s-a deschis cu lucrarea *Cantus Firmus* scrisă de compozitorul Iovan Miclea special pentru această ocazie festivă și s-a încheiat cu tradiționalul *Gaudeamus igitur*.

Printre spectatori (foarte mulți) se afla conducerea, cadre didactice și studenți ai Conservatorului și studenți ai Universității bucureștene — mai precis corul — împreună cu dirijoarea lor, Ligia Balica, și ea absolventă a Conservatorului nostru.

Așa cum spuneam, concertul coral al absolvenților — seria 1982 — a fost emoționant și s-a înscris pe linia unei tradiții păstrate cu sfințenie. Ce păcat că această frumoasă tradiție fortuit nu se mai poate respecta; concertul absolvenților din următorul an — 1983 — nu va mai putea avea loc. Cu aproape patru cvartete și acelea incomplete, fără soprane și altiste, nu se poate susține un concert coral onorabil și pentru acest motiv, emoția ce plutea în atmosferă s-a îmbinat cu o tristețe sperăm „remediabilă".

Veturia DIMOFTACHE

Concert de arii, cantonete și serenade

Un adevărat eveniment artistic l-a constituit concertul din 7 februarie a.c., din Sala Atenеului, dat de Orchestra Societății profesorilor de Muzică — Filiala București și Corala „Melos" a Casei Personalului Didactic dirijate de prof. Constantin Popescu. Cele două formații ne-au propus un concert educativ de tip popular, pentru elevii liceelor din capitală, de o factură mai puțin obișnuită, format din arii, cantonete și serenade. O echipă de valoroși soliști vocali au dat întreaga măsură a talentului lor interpretînd pagini nemuritoare din literatura genului.

Mica serenadă (p. I) de Mozart, în deschiderea programului, a evidențiat realele calități de șef de orchestră ale dirijorului Constantin Popescu, sensibil și inteligent muzician.

Celelalte piese — *Menuetul* de Boccherini — precum și susținerea acompaniamentelor lucrărilor solistice, au relevat virtualele potențe artistice ale profesorilor, care, în postură de instrumentiști în orchestră, au schimbat pupitrele din sălile de curs ale școlilor de muzică, cu cele de pe podiumul de concert. Orchestra s-a dovedit a fi un partener valoros în acompaniamentul unei alte creații mozartiene: Aria lui Leporello din opera *Don Giovanni*, interpretată de basul Nicolae Sasu, care a reliefat trăsăturile psihologice ale personajului redat. Trăiri interioare intense am întîlnit în Aria lui Zaccario din Opera *Nabuco* de Verdi, prin flexibilitatea și adaptarea vocii sale într-o cu totul altă ipostază. Atmosfera verdiană de accentuat dramatism a fost reactualizată în concert de Corala „Melos", prin executarea vestitului *Cor al evreilor* din aceeași operă, plin de patos datorită mesajului manifest pe care îl conține muzica. În contrast, fragmentul din *Arleziana* de Bizet a dat posibilitatea corului să pună în valoare coloritul fremătător al ritmului specific folclorului spaniol.

Paulina Ciocmărean Stavrache a adus o notă aparte în volubila și spirituala arie a Serpinei din opera *La Serva Padrona* de Pergolesi. Un alt solist, Ionescu Dafin a reușit să cucerească auditoriul prin execuția aleasă a *Frumosului Rosmarin* de Kreisler. Vocea caldă și timbrată a mezzosopranei Gabriela Drăgușin Diaconescu a imprimat Habanerei din opera *Carmen* de Bizet suflu dramatic și vibrație interioară. O impresie aparte a lăsat-o publicului aria din opera *Xerxes* de Händel, în interpretarea convingătoare a tenorului Ion Fălculete.

Dar cele mai atrăgătoare momente din concert le-au constituit, cum a fost și firesc, cantonetele. Frumusețea și căldura muzicii, născută parcă din peisajul însorit al Italiei, au făcut dintotdeauna ca aceste giuvaere artistice, creații fără vîrstă, să emoționeze deopotrivă toate generațiile.

Lolita de Peccia și *Core'ngrato* de Cardillo au dat posibilitatea solistului Răurel Săndulache să-și pună în valoare calitățile expresive ale vocii sale, după cum piesa *Torna a Sorriento* de Curtis, șlagăr de mare efect la public, în interpretarea tenorului Emil Niculescu, a stîrnit ropote de aplauze. Pe linia unei trăiri artistice intense s-a situat și interpretarea duioasei cantonete *Mama* de Bixio, de către solista Paulina Ciocmărean Stavrache, care, cu finețe și discreție a știut să imprime farmec acestei pagini emoționante din literatura genului. Cuvinte de apreciere avem și despre redarea admirabilă a încă două cantonete celebre: *La Spagnola* de Di Chiara și nu mai puțin cunoscuta *Funiculi, Funicula* de Denza. Ambele au reușit să etaleze însușirile vocale ale tenorului Ion Fălculete, dublate și de o prezență scenică agreabilă.

Acompaniamentele la pian susținute de profesorii Camelia Pavlenco, Lucia Ruse și Constantin Georgescu, instrumentiști de apreciabilă finețe și sensibilitate, au devenit în egală măsură parteneri în redarea expresivă a muzicii.

Concertul educativ de arii, cantonete și serenade, veritabil act de cultură, s-a înscris ca o reușită manifestare artistică.

La cererea generală a publicului concertul a fost repetat în zilele de 13 și 14 martie a.c.

Silvian GEORGESCU

Scanned with OKEN Scanner

George Petrescu

În ziua de 21 ianuarie 1982, Filarmonica de stat Ploiești și Cenaclul muzical „Paul Constantinescu" din localitate, sub auspiciile Comitetului județean de cultură și educație socialistă Prahova, au sărbătorit, printr-un concert festiv, pe cunoscutul dirijor și compozitor George Petrescu, cu prilejul împlinirii vîrstei de 75 de ani și șase decenii de rodnică activitate artistică.

Viața și activitatea muzicianului au fost evocate de compozitorul și dirijorul Florin Comișel, președintele Cenaclului muzical „Paul Constantinescu".

Născut la Ploiești la 24.I.1907, într-o familie de muzicieni (părinții — baritonul Constantin E. Petrescu și pianista Eliza Petrescu — activau în diferite trupe de operă și operetă ale companiilor particulare ce străbăteau țara de la un capăt la altul), George Petrescu studiază violoncelul și pianul la Conservatorul „Cornetti" din Craiova, după care urmează cursurile Conservatorului de muzică din București, avînd ca profesori pe Gh. Cucu (teorie-solfegiu), Alfonso Castaldi (armonie și contrapunct), Constantin Brăiloiu (istoria muzicii) și George Folescu (canto). Printre colegii săi de conservator se numărau muzicienii Paul Constantinescu, Nicolae Buicliu și Achim Stoia.

Manifestînd reale aptitudini și pentru artele plastice, George Petrescu frecventează un timp, chiar în paralel, clasa de pictură de la Școala de Arte Frumoase, la care renunță în favoarea muzicii. În perioada studiilor face parte din prestigioasa corală „Carmen" dirijată de marii muzicieni români D. G. Kiriac și Ioan D. Chirescu.

Stabilit la Craiova — după absolvirea studiilor de specialitate — G. Petrescu activează ca profesor de muzică, dirijor de cor și orchestră, dirijor și director al Filarmonicii de stat „Oltenia" (după 1947), de unde, la 1 octombrie 1952, se transferă ca dirijor la Filarmonica „Gh. Dima" din Brașov, după cîțiva ani preluînd aici și conducerea instituției.

La începutul stagiunii 1961/1962, George Petrescu este încadrat ca dirijor și apoi ca director al Filarmonicii de stat Ploiești, militînd, împreună cu strălucitul șef de orchestră Ion Baciu și, mai tîrziu, cu dirijorul Eugen Pricope, pentru dezvoltarea și afirmarea vieții muzicale prahovene.

După pensionare, (1967) cu entuziasmul și pasiunea ce-i sînt caracteristice, dirijorul George Petrescu desfășoară o bogată activitate obștească, atît ca vicepreședinte al Cenaclului muzical „Paul Constantinescu" din localitate, cît și pe linia îndrumării de specialitate a mișcării muzicale de amatori.

Paralel cu activitatea de dirijor și de conducere artistică, George Petrescu se dedică și muncii de creație. Deși puține la număr, lucrările sale simfonice, de cameră, de muzică vocală și corală, dovedesc preocuparea compozitorului pentru evocarea principalelor evenimente din anii luminoși ai socialismului, marile transformări revoluționare ce au avut loc în ultimele două decenii : *Per aspera ad astra* — poem pentru orchestră simfonică dedicat aniversării a 30 de ani de la eliberarea patriei, *Azi* — poem pentru orchestră, *Pentru pacea lumii*, suită pentru cor de femei, pe versuri de Anton Tănăsescu, *Columnele lui August*, poem pentru orchestră dedicat celei de a 35-a aniversări a eliberării patriei, *Lumina libertății*, cor mixt ș.a. Un număr de piese cîntă orașul natal (*Cîntec orașului meu* — cantată pentru bariton solo, cor mixt și orchestră pe versuri de Corneliu Șerban), frumusețile Prahovei — străveche vatră de istorie și cultură românească — *Eu te cînt, Prahovă dragă*, prelucrare pentru cor de femei, *Triptic prahovean*, suită pentru cor mixt, pe versuri de Anton Tănăsescu — lucrare distinsă cu premiul II la etapa republicană a Festivalului național „Cîntarea României" — *De pe plaiuri prahovene*, mică suită pentru orchestră de coarde — premiul II la faza republicană a Festivalului național „Cîntarea României — *De-ai umbla în lumea-ntreagă*, prelucrare folclorică pentru cor mixt, *Doftană, pe valea ta, Cîntec mîndru-n țară-auzi* — prelucrare folclorică pentru 3 voci egale ș.a.

Programul concertului festiv a înscris, sub bagheta autorului, două dintre recentele sale lucrări : *Cvartetul de suflători*, piesă de inspirație folclorică, distinsă cu premiul al II-lea la etapa republicană a Festivalului național „Cîntarea României", ediția 1979—1981, în care se îmbină diversitatea armonică cu utilizarea inspirată a timbrelor specifice celor patru instrumente (flaut, clarinet, corn și fagot) și

Scanned with OKEN Scanner

George Petrescu

În ziua de 21 ianuarie 1982, Filarmonica de stat Ploiești și Cenaclul muzical „Paul Constantinescu" din localitate, sub auspiciile Comitetului județean de cultură și educație socialistă Prahova, au sărbătorit, printr-un concert festiv, pe cunoscutul dirijor și compozitor George Petrescu, cu prilejul împlinirii vîrstei de 75 de ani și șase decenii de rodnică activitate artistică.

Viața și activitatea muzicianului au fost evocate de compozitorul și dirijorul Florin Comișel, președintele Cenaclului muzical „Paul Constantinescu".

Născut la Ploiești la 24.I.1907, într-o familie de muzicieni (părinții — baritonul Constantin E. Petrescu și pianista Eliza Petrescu — activau în diferite trupe de operă și operetă ale companiilor particulare ce străbăteau țara de la un capăt la altul), George Petrescu studiază violoncelul și pianul la Conservatorul „Cornetti" din Craiova, după care urmează cursurile Conservatorului de muzică din București, avînd ca profesori pe Gh. Cucu (teorie-solfegiu), Alfonso Castaldi (armonie și contrapunct), Constantin Brăiloiu (istoria muzicii) și George Folescu (canto). Printre colegii săi de conservator se numărau muzicienii Paul Constantinescu, Nicolae Buicliu și Achim Stoia.

Manifestînd reale aptitudini și pentru artele plastice, George Petrescu frecventează un timp, chiar în paralel, clasa de pictură de la Școala de Arte Frumoase, la care renunță în favoarea muzicii. În perioada studiilor face parte din prestigioasa corală „Carmen" dirijată de marii muzicieni români D. G. Kiriac și Ioan D. Chirescu.

Stabilit la Craiova — după absolvirea studiilor de specialitate — G. Petrescu activează ca profesor de muzică, dirijor de cor și orchestră, dirijor și director al Filarmonicii de stat „Oltenia" (după 1947), de unde, la 1 octombrie 1952, se transferă ca dirijor la Filarmonica „Gh. Dima" din Brașov, după cîțiva ani preluînd aici și conducerea instituției.

La începutul stagiunii 1961/1962, George Petrescu este încadrat ca dirijor și apoi ca director al Filarmonicii de stat Ploiești, militînd, împreună cu strălucitul șef de orchestră Ion Baciu și, mai tîrziu, cu dirijorul Eugen Pricope, pentru dezvoltarea și afirmarea vieții muzicale prahovene.

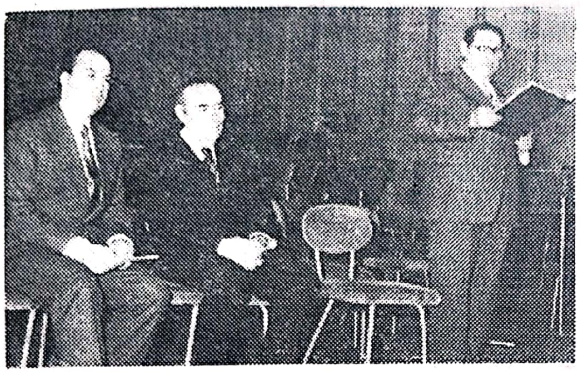
După pensionare, (1967) cu entuziasmul și pasiunea ce-i sînt caracteristice, dirijorul George Petrescu desfășoară o bogată activitate obștească, atît ca vicepreședinte al Cenaclului muzical „Paul Constantinescu" din localitate, cît și pe linia îndrumării de specialitate a mișcării muzicale de amatori.

Paralel cu activitatea de dirijor și de conducere artistică, George Petrescu se dedică și muncii de creație. Deși puține la număr, lucrările sale simfonice, de cameră, de muzică vocală și corală, dovedesc preocuparea compozitorului pentru evocarea principalelor evenimente din anii luminoși ai socialismului, marile transformări revoluționare ce au avut loc în ultimele două decenii : *Per aspera ad astra* — poem pentru orchestră simfonică dedicat aniversării a 30 de ani de la eliberarea patriei, *Azi* — poem pentru orchestră, *Pentru pacea lumii*, suită pentru cor de femei, pe versuri de Anton Tănăsescu, *Columnele lui August*, poem pentru orchestră dedicat celei de a 35-a aniversări a eliberării patriei, *Lumina libertății*, cor mixt ș.a. Un număr de piese cîntă orașul natal (*Cîntec orașului meu* — cantată pentru bariton solo, cor mixt și orchestră pe versuri de Corneliu Șerban), frumusețile Prahovei — străveche vatră de istorie și cultură românească — *Eu te cînt, Prahovă dragă*, prelucrare pentru cor de femei, *Triptic prahovean*, suită pentru cor mixt, pe versuri de Anton Tănăsescu — lucrare distinsă cu premiul II la etapa republicană a Festivalului național „Cîntarea României" — *De pe plaiuri prahovene*, mică suită pentru orchestră de coarde — premiul II la faza republicană a Festivalului național „Cîntarea României — *De-ai umbla în lumea-ntreagă*, prelucrare folclorică pentru cor mixt, *Doftană, pe valea ta, Cîntec mîndru-n țară-auzi* — prelucrare folclorică pentru 3 voci egale ș.a.

Programul concertului festiv a înscris, sub bagheta autorului, două dintre recentele sale lucrări : *Cvartetul de suflători*, piesă de inspirație folclorică, distinsă cu premiul al II-lea la etapa republicană a Festivalului național „Cîntarea României", ediția 1979—1981, în care se îmbină diversitatea armonică cu utilizarea inspirată a timbrelor specifice celor patru instrumente (flaut, clarinet, corn și fagot) și

Scanned with OKEN Scanner

poemul simfonic *Columnele lui August* în p.a.a in care compozitorul evocă, prin mijloacele muzicii, actul eroic de la 23 August 1944 și perspectivele luminoase deschise țării de victoria revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă.



Cunoscuta formație de suflători a filarmonicii, Cvartetul „Paul Constantinescu", laureată a Festivalului național „Cîntarea României", alcătuită din valoroși instrumentiști : Florin Oatu — flaut, laureat al Festivalului internațional de la Ancona — 1981 Ghiță Costache — clarinet, Ion Indrecan — corn, Ion Vasilache — fagot, ca și întreaga orchestră simfonică, au dovedit o mare responsabilitate artistică, dăruind publicului o interpretare demnă de un act de cultură.

Concertul s-a încheiat cu uvertura la opera *Maeștrii cîntăreți din Nürenberg* de Richard Wagner, care a marcat cu „brio" acea seară muzicală și evenimentul pentru care a fost organizată.

Alex. BĂDULESCU

Din viața muzicală timișoreană

Contactul cu cîteva aspecte ale vieții muzicale timișorene — prilejuit de A.T.M. și forurile culturale locale — ne-a relevat două trăsături importante ale acesteia și cumva rezultînd una din alta : seriozitatea, profesionalismul cu care se face muzică la Timișoara și afluxul constant de public în sala de concert sau de operă, prețuirea pe care acest public o acordă manifestărilor muzicale. Iată un deziderat al oricărui oraș, de la noi sau de aiurea, dar pe care totuși relativ puține reușesc să-l împlinească. Timișoara și-a constituit acest privilegiu — de a face muzică bună pentru cît mai mulți oameni — în virtutea unei tradiții culturale și implicit muzicale dar și datorită pasiunii muzicienilor timișoreni și nu în ultimul rînd, a priceperii celor ce conduc și organizează viața muzicală de aici. Să nu uităm deasemeni că și azi la Timișoara sînt multe case în care se face muzică, și această nobilă îndeletnicire din orele libere, indiferent de nivelul ei profesional sau artistic, este la fel de importantă în susținerea climatului muzical de care vorbeam.

Concertul Filarmonicii „Banatul" la care am asistat a fost dirijat de Mădălin Voicu, avîndu-l ca solist pe Ion Voicu. Pentru că ne-am propus să vorbim mai ales despre viața muzicală timișoreană ne vom rezuma la cîteva cuvinte doar despre oaspeții concertului Filarmonicii. Ion Voicu, cap de afiș în *Concertul nr. 1* de Bruch, s-a bucurat de mult succes (despre interpretarea aceleiași lucrări în Festivalul Enescu din toamna trecută am scris pe larg în nr. 10 al Revistei Muzica) ; dirijorul simfonicului, Mădălin Voicu, și-a confirmat calitățile native cunoscute conducînd *Simfonia a VII-a* de Beethoven (lucrare pe care am mai ascultat-o sub bagheta sa) într-o manieră temperamentală, energică, elementele esențiale părînd a fi vitalitatea și dinamismul mișcărilor. În deschiderea concertului am ascultat trei părți din frumoasa suită *Codex Caioni* de Doru Popovici, originar din aceeași zonă timișoreană.

Orchestra simfonică este un ansamblu închegat, unitar, fiind lesne detectabilă în maniera sa de a cînta o practică a muzicii ce a depășit un secol. Deși sînt destul de mulți tineri, ei se incadrează în această atmosferă spirituală în care muzica se face mai întîi de toate cu probitate ; ceea ce nu exclude harul, desigur. Activitatea Filarmonicii, în general, dovedește respectul pentru o ierarhie valorică, atît repertorială cît și interpretativă ; nu putem cita „în extenso" pliantele concertelor simfonice și ale stagiunii camerale, ele sînt însă foarte echilibrate și îngrijit alcătuite. Filarmonica din Timișoara își depășește statutul de orchestră „de provincie" (ca și cele din Iași, Cluj-Napoca, Craiova, Brașov și altele) creînd continuu (prin repertoriu, invitați și calitatea pregătirii) o deschidere ce-i menține profesionalitatea și-i conferă noi perspective artistice.

La Opera Română am ascultat *Nabucco* de Verdi, un spectacol rodat în turneul din R.F.G., Belgia, Olanda și Luxemburg din anul 1980, în regia lui Dumitru Gheorghiu — o regie clară, simplă, eliminînd toată încărcătura numeroaselor montări ce copleșeau muzica prin strălucirea și fastul scenic. Pe aceeași linie, au fost concepute decorurile și costumele Hristofeniei Cazacu : expresive, colorate dar aerate și funcționale, cu un termen drag criticii. Trecînd la partea propriu-zis muzicală a spectacolului să amintim la început corurile bine puse la punct de către Damian Vulpe — corul sclavilor evrei din actul al doilea poate fi un exemplu elocvent în acest sens. Dintre soliști, s-au remarcat Emil Rotundu in rolul lui Nabucco, cu o voce încă generoasă și caldă (mai ales în al doilea și al treilea act), cu un joc nuanțat și prestanță scenică. Abigaille este unul dintre cele mai dificile roluri de soprană prin țesătura dificilă ce îmbină suplețea coloraturii din unele momente cu forța dramatică din altele ; deși Mihaela Grama Ștefan este o cîntăreață experimentată nu întotdeauna problemele vocale erau fericit rezolvate dar în linii mari personajul era convingător întruchipat. În rolul de mai mică întindere al Fenenei, Marilena Chirici a constituit o agreabilă prezență prin tehnica corectă și stră-

Scanned with OKEN Scanner

lucrarea unor pasaje. Repet aici aprecierea făcută în cronica muzicală de la Televiziune : spectacolul timişorean cu *Nabucco* s-a caracterizat în special prin spiritul de echipă, prin grija finisării detaliilor, corul, soliştii şi orchestra realizînd o admirabilă unitate de ansamblu.

Am lăsat intenţionat la urmă discutarea aportului orchestrei şi a dirijorului Petru Oschanitzky pentru că ni s-a părut compartimentul forte al spectacolului. De obicei orchestrele de operă cîntă cu destule neglijenţe ; de astă dată, orchestra operei din Timişoara (8 viori prime, 6 secunde, 3 viole, 4 celli, 2 contrabaşi şi garnitura de suflători din partitură) suna îngrijit, cu o exactitate de invidiat în intervenţiile din recitative (atît de surprinzătoare uneori şi cu atît mai greu de cîntat împreună), cu atacuri pachet ale alamei, cu frumoase solo-uri ale flautului sau violoncelului sau cu sonorităţile rotunde şi curate din uvertură, distingîndu-se mereu toate vocile orchestrei şi totodată tot ce se întîmplă pe scenă, indiferent de nuanţă, ca într-o înregistrare pe disc. Meritul incontestabil este al tînărului dirijor Petru Oschanitzky, uimitor de precis, divers, degajat şi totuşi mereu în acea stare de tensiune de nelipsit în actul interpretativ, adevărata vedetă a spectacolului. Spunem „uimitor" deoarece Oschanitzky dirijează efectiv operă de trei ani doar, vădind însă o cunoaştere a meseriei de dirijor de operă ce presupune fie o îndelungată experienţă (şi am văzut că nu e cazul), fie un talent de excepţie. Era limpede că Oschanitzky cunoştea partitura în cele mai mici amănunte şi-i susţinea desfăşurarea stringînd totul într-un centru nervos de la care plecau cele mai fine indicaţii pentru absolut toată lumea. Astfel că deşi sobru avea eleganţa dezinvolturii pe care ţi-o dă cunoaşterea temeinică, izbutind cele mai logice şi mai fireşti schimbări de tempo-uri de pildă sau conturînd o imagine lipsită de sentimentalitate, deloc uşor în *Nabucco* (şi nu numai aici) unde există tot timpul tentaţia de a face un rubato, un rallentando, un portamento aşa zis de expresie etc.

Alături de un Horia Andreescu, Cristian Mandeal şi, mai de curînd, Modest Cichirdan (după părerea noastră, timişorean şi el prin formaţie) — specializaţi cu precădere în muzica simfonică — Petru Oschanitzky, ca dirijor de operă, completează tabloul unei tinere generaţii de dirijori deosebit de valoroase. Cu condiţia ca şansele de afirmare să fie egale şi să-l putem vedea pe Oschanitzky dirijînd nu numai la Opera din Timişoara ci în toate centrele muzicale importante de la noi sau din străinătate.

Dan SCURTULESCU

Sesiune de comunicări la Institutul de Istoria artei

La Institutul de istoria artei din Bucureşti a avut loc joi 4 martie 1982 o reuniune de comunicări ştiinţifice, în cadrul căreia au fost prezentate unele rezultate ale cercetărilor în domeniul muzicii medievale româneşti de tradiţie bizantină. Reuniunea a fost deschisă şi condusă de Theodor Enescu, director ştiinţific adjunct al Institutului de istoria artei, care a relevat activitatea de cercetare a specialiştilor din institut, scoţînd în evidenţă latura practică a acesteia şi perspectivele desfăşurării ei. Au ţinut comunicări Adriana Şirli, cu tema *Imnul Acatist în manuscrise muzicale din secolele XIV—XV*, şi Hrisanta Petrescu, cu tema *Relaţia text — formule melodico-ritmice în muzica medievală românească de tradiţie bizantină*, ambele cercetătoare ştiinţifice la acest institut.

Comunicările s-au remarcat atît prin consistenţa şi seriozitatea argumentelor cît mai ales prin ineditul problematicii abordate, pe care cele două cercetătoare au ştiut să le imprime întregului parcurs al desfăşurării reuniunii. Am putut lua astfel contact (chiar şi vizual, prin proiecţii elocvente după vechi manuscrise) cu notaţii vechi ale Imnului Acatist — această formă străveche a imnografiei bizantine — în nu mai puţin de şase variante, pe care Adriana Şirli le-a identificat şi cercetat comparativ în tot atîtea manuscrise, insistînd asupra structurii poetice, notaţiei muzicale, ehurilor, semiografiei, structurii melodice etc. Acelaşi interes a stîrnit şi comunicarea Hrisantei Petrescu, care ne-a făcut să înţelegem — prin delimitarea şi compararea unor formule melodico-ritmice, identificate în cîteva manuscrise — că relaţia matematică-muzică bizantină nu-i o simplă fantezie, o figură stilistică, ci o realitate vie, care poate opera eficient în rezolvarea multor „necunoscute" ale acestui domeniu.

În discuţiile care au avut loc, Vasile Drăguţ, rectorul Institutului de arte plastice „Nicolae Grigorescu" şi Directorul Institutului de istoria artei, a apreciat rezultatul strădaniilor celor două cercetătoare, evidenţiind, la rîndu-i, importanţa şi necesitatea cercetării muzicii bizantine pe teritoriul patriei noastre, ca fiind de mare eficienţă, în raport direct cu celelalte arte specifice epocilor vechi : arhitectura, pictura, miniatura de mansuscrise etc. Au mai luat cuvîntul muzicologii Gheorghe Ciobanu, Titus Moisescu şi Constantin Stihi-Boos, care de asemenea s-au referit la faptul că trebuie lărgite şi continuate cu asiduitate investigaţiile în domeniul muzicii bizantine, cu toate greutăţile întîmpinate în descifrarea manuscriselor, a notaţiei etc. Sorin Ulea, cercetător ştiinţific principal la institut, a relatat cîteva aspecte inedite privind interpretarea, la Muntele Athos, a Imnului Acatist. În final, compozitorul Aurel Stroe, un pasionat cercetător al muzicii vechi, manifestînd adesea o predilecţie spre interpretarea matematică a structurilor micro-intervalice în mu-

Scanned with OKEN Scanner

zică, s-a arătat și el entuziasmat de această reuniune, care i-a relevat aspecte inedite în domeniu.

Salutăm cu toată căldura și interesul inițiativa Institutului de istoria artei de a organiza astfel de întîlniri, pe care le socotim utile și încurajatoare, sperînd că ele se vor repeta în viitorul cel mai apropiat și se vor așeza ca temelie la instaurarea unei tradiții elevate de manifestare artistică și științifică într-un domeniu atît de important pentru istoria culturii românești.

Titus MOISESCU

Cronica discului

Editat de curînd, de casa Electrecord, discul ce cuprinde opera *Noaptea cea mai lungă...* oferă iubitorilor muzicii un nou prilej de a aprecia modul în care creația contemporană readuce în prim plan personalități din istoria poporului nostru. Dedicată Domnului român Mihai Viteazul, acelui „Erou al spiritului național", lucrarea se conturează chiar de la prima sa audiție ca o nouă realizare a două talente de excepție : compozitorul Doru Popovici și poetul Dan Mutașcu. Iată deci, cum încă o dată cei doi creatori au înțeles să slujească acelor arte patronate cu eleganță și rafinament de Clio și Euterpe.

Există în această operă un raport de egalitate între muzică și libret, fiecare cuvînt avînd în fraza muzicală un corespondent încărcat de același dramatism, de aceeași semnificație.

Nu putem stabili aici care element este subordonat celuilalt : muzica, cuvîntului sau cuvîntul, muzicii ; cu sinceritate, fără teama greșelii înscriem opera *Noaptea cea mai lungă* în primul rînd al creației contemporane românești.

„A scrie despre Mihai Viteazul, cel ce-a unit într-un spic triptolemic Țările Române în chip vizionar — mărturisea Dan Mutașcu — e ca și cum ai supune atenției grave a spectatorului un proiect pentru o idee de fîntînă, de culă oltenească, de muzeu de suflet, de sabie care într-o poiană a gîndit pacea și albinele și a dat în floare".

Iată deci cu cîtă maturitate, cu cîtă pioșenie se apropie Dan Mutașcu de cel ce a înfăptuit pentru prima dată în dramatica noastră istorie, unirea tuturor românilor într-o singură țară. *„Noaptea cea mai lungă* sau *Mihai Viteazul* — consideră în continuare Dan Mutașcu — trebuia să fie o operă într-un act ținînd de genul dezbaterii scenice istorice" — fapt simțit de altfel întocmai de compozitorul Doru Popovici.

Cele trei părți distincte ale lucrării muzicale sînt comentate rînd pe rînd de cor, soliști și orchestră — fiecare secțiune căpătînd astfel un profil bine conturat.

Oda lirică de început — dedicată României — reliefează prin amplа respirație melodică, prin atmosfera de calm și meditație sensul sublim al cuvintelor :

Această țară
în care izvoarele rămîn credincioase
cetăților cu vise foșnitoare
și în care toți teii miros a Eminescu
Această țară
e o creangă de aur !

Discursul sonor al secțiunii următoare plin de încărcături dramatice — evidențiază o natură dialectică pronunțată în care culminațiile se regăsesc în mod firesc la capătul unor acumulări progresive. Limbajul — după propria mărturisire a compozitorului Doru Popovici — bazat pe sinteza melodică serial modală, cu o evidentă asimetrie ritmică la care se adaugă multe momente de eterofonie — pornește de la intonații populare pe care le-a transfigurat după necesitățile dramaturgiei.

Ultima parte se desfășoară într-o atmosferă de resemnare senină. Impresionantele cuvinte rostite de Mihai Viteazul :

Tăceți acum ! Poetul și Paznicul, tăceți !
că trece, iată, și noaptea cea mai lungă
de simți cum fiecare oră
de clipe se dezbracă,
cum se dezbracă o mireasă...
căci „asta-i pohta ce-am pohtit" ;
o țară nu de forma
unui pumn care apucă,
eu am pohtit o țară
de forma unei inimi...",

sînt redate muzical cu un talent ce încununează prin simplitatea și expresivitatea discursului întreaga operă.

Ascultînd această dramă istorică rememorăm cuvintele rostite de Dan Mutașcu, cuvinte ce izvorăsc parcă din sensibilitatea și gîndurile fiecăruia dintre noi, ce devin credința noastră intimă :

„Știm, patria noastră este, mai presus de orice, o stea de atins cu buzele și pentru ea și-a dat viața sa Mihai Viteazul, rămînînd de atunci și pînă acum și pînă în veci profilat pe cer ca o idee călare pe un cal alb și intrînd în Alba Iulia în sunetul bizantin al clopotelor unei întregi istorii pe coperta căreia s-a semnat fără ezitare".

O operă însă nu poate trăi prin ea însăși, o operă este scrisă pentru a fi interpretată, pentru ca de aici mesajul său să pătrundă în inimile și conștiințele consumatorilor de artă.

Se cuvine deci a aprecia — și nu oricum — modul în care cei patru soliști, Gheorghe Crăsnaru, Nicolae Constantinescu, Dorin Teodorescu și Elena Grigorescu au întrupat personajele operei. În aceeași ordine de idei menționăm participarea afectivă a corului și orchestrei Radioteleviziunii, dirijori Carol Litvin și Aurel Grigoraș.

Mihaela ARION-DOBOȘ

Scanned with OKEN Scanner

RECENZII

Tratat de artă pianistică de Ana Pitiș—Ioana Minei

Explozia informațională la care asistăm în acest ultim pătrar al secolului XX determină mutații rapide în modul de a gîndi și acționa al oamenilor în toate domeniile de activitate. Performanța muzicală interpretativă nu putea rămîne în afara ritmului accelerat al transformărilor. Străduința de a obține rezultate competitive tot mai înalte cu mijloace tot mai adecvate în intervale de timp cît mai scurte se manifestă ca deziderat al optimizării și în domeniul nostru. De fapt, în ultima vreme simțim cum „plutește în aer" tendința de a raționaliza procesele interpretării pianistice după principii cît mai eficiente, necesitatea de a supune aceste procese unor analize tot mai fine cu mijloace împrumutate din alte discipilne. Încercări de abordare interdisciplinară s-au făcut apelîndu-se la cibernetică, psihologie, fizică etc. S-au conturat chiar utile propuneri de rezolvări originale pe anumite porțiuni ale drumului. Revine *Tratatului de artă pianistică* al Ioanei Minei și al Anei Pitiș meritul de a fi organizat într-un sistem unitar o multitudine de problematici legate de interpretarea instrumentală în lumina noilor cuceriri ale mai multor discipline. Răspunzînd necesității de a oferi explicații cît mai exacte cu privire la natura și caracteristicile comportamentului pianistic, autoarele au construit un edificiu teoretic amplu referitor la conținutul învățămîntului pianistic, pe care l-au pus apoi în legătură directă cu metodica predării pianului, disciplină ce se ocupă de modul cum trebuie să acționeze pianistul pentru a rezolva problemele de conținut. Utilizarea unor date ale psihologiei cibernetice în analiza procesului interpretativ aduce, după cum se demonstrează într-o primă secțiune a lucrării, un progres important în lărgirea ariei operațiunilor cunoscute, ordonate, ce se desfășoară potrivit gîndirii algoritmice, pe seama micșorării spațiului ocupat de gîndirea euristică, ce antrenează inventivitatea creatoare a artistului. În acest fel o sumă de aspecte considerate în mod tradițional ca fiind supuse capriciului inspirației, necontrolabile, devin manevrabile, lăsînd un cîmp mai precis delimitat autenticei creativități care să acționeze la un nivel superior artistic. Aplicarea relației semnificant-semnificat pune în evidență rolul subtextului, posibilitățile de oglindire creatoare a lumii înconjurătoare cu mijloacele de comunicare specifice limbajului muzical, prin actul interpretării. Sînt analizate: 1) informația și codul ei specific la nivelul emițătorului — compozitorul, 2) informația și codul ei specific la nivelul textului muzical și 3) informația și codul ei specific la nivelul operațiilor audiomentale ale interpretului. Asupra acestei ultime relații se stăruie cu temei pentru a se reliefa importanța auzului interior în scopul depășirii sau suplinirii limitelor pianului ca instrument cu acordaj temperat și cu vibrație neîntreținută a sunetelor emise. De asemenea studierea mecanismelor care stau la baza dinamizării structurilor metro-ritmice pune în evidență normele logice după care sunetele se succed astfel încît, potrivit unor raporturi de natură psihoenergetică, ele devin capabile să „vorbească", să semnifice. Sublinierea rolului pulsației, explicarea tipurilor de profiluri dinamice și posibilităților de combinare a lor în relații temporale în practica interpretării aduce un plus de conștientizare în domeniul atît de important al „trăirii timpului muzical".

În tratarea problemelor de tehnică pianistică se subliniază în repetate rînduri caracterul acesteia de *sistem subordonat gîndirii muzicale.* Se apelează la contribuția mecanicii și biomecanicii pentru explicarea mișcărilor aparatului pianistic cu determinarea forțelor interne și externe ce participă la emiterea sunetului la pian. Desprindem importanța utilizării tonusului muscular și forței gravitației în scopul măririi efectului sonor cu micșorarea concomitentă a gradului de efort — ca aspect al optimizării. De asemenea autoarele ne invită să regîndim în mod critic — pe baza cunoașterii amănunțite a anatomiei funcționale a aparatului pianistic — unele expresii devenite tradiționale în pianistică: „clapă înfundată", „poziția liniștită a mîinii deasupra claviaturii" etc. Apreciem în mod deosebit faptul că în aceste probleme, ca de altfel pe întregul parcurs al lucrării, se tinde către explicarea cît mai exactă a fenomenelor, a principiilor ce le guvernează și se caută soluții cu randament superior, fără a se oferi rețete, formule universal valabile. Astfel, „poziția optimă a mîinii pe claviatură este aceea care poate fi modificată cu maximă ușurință și repeziciune. Va fi exclusă împingerea sau alt gen de contracții musculare". Tendința de principiu este de a găsi baze științifice pentru a explica rădăcinile, cauzele profunde ce determină comportamente pianistice greșite, în scopul acțiunii corective, cu caracter profilactic, la nivelul respectiv.

În ultima secțiune sînt abordate probleme de metodica predării pianului în lumina datelor teoriei artei pianistice. Fără a se relua cunoștințe existente în alte Metodici, sînt puse în evidență căile optime prin care conținutul cursului de pian poate fi comunicat. Se conturează accentul deosebit ce trebuie pus pe formarea auzului interior, pe gîndirea muzicală activă, pe formarea reprezentărilor corecte cu mijloace diferențiate în funcție de particularitățile de vîrstă și individuale ale elevilor. Profesorii vor veghea asupra educării subiecților în vederea păstrării ordinii conexiunilor văz — auz — motoric, precum și a ordinii recodificărilor respective de la text pînă la redarea în interpretarea vie. Totodată este necesar ca elevii să-și formeze reprezentări auditive cît mai bogate, pornind treptat de la vîrstele cele mai mici, pentru a deveni capabili să gîndească muzica în loc de a gîndi cu cuvinte despre muzică în timpul procesului cîntării. Este subliniată importanța auzului de control atît la nivelul

Scanned with OKEN Scanner

microstructurilor cît și la nivelul ansamblului piesei interpretate.

Datorită cantității și calității informației oferite, cît și modului sistematic de organizare a materialului cuprins, *Tratatul de artă pianistică* prilejuiește o lectură captivantă și deosebit de profitabilă. Alcătuit în urma unor cercetări îndelungate, din care am cunoscut unele aspecte comunicate în sesiunile științifice de specialitate, pe baza unei bibliografii ce însumează aproape 100 lucrări din domenii adiacente, tratatul reprezintă, în primul rînd, teoretizarea unor rezultate pedagogice concretizate într-o serie de premii obținute în competiții naționale și internaționale de elevii ambelor profesoare. O sinteză teoretică necesară ce poartă girul viabilității în practică a principiilor preconizate, un model de cercetare modernă cu aplicabilitate mult mai largă decît în domeniul strict al artei pianistice. Datorită calităților menționate, *Tratatul* apărut la Editura muzicală poate prilejui marcarea unui moment de contribuție românească creatoare în domeniul învățămîntului pianistic de performanță.

Lavinia TOMULESCU COMAN

Muzicieni români peste hotare

„...așteptăm vizita unui alt dirijor român mult stimat și admirat de publicul cubanez și de membrii colectivului Orchestrei Simfonice Naționale, este vorba despre Ovidiu Bălan care se va afla timp de mai multe săptămîni la pupitrul instituției noastre muzicale". Astfel anunța ziarul *Granma* din 16 februarie 1982 reîntîlnirea cu dirijorul român. O reîntîlnire atit cu tînărul interpret cît și cu școala interpretativă românească căci Ovidiu Bălan s-a aflat pentru a treia oară la Havana iar la pupitrul Orchestrei Simfonice Naționale Cubaneze s-au perindat de-a lungul anilor reprezentanți de frunte ai dirijatului din țara noastră : Emanoil Elenescu, Ilarion Ionescu-Galați, Ion Baciu. (Menționăm remarcabilul succes repurtat cu puțin timp în urmă de maestrul Iosif Conta cu un program Mozart). Talentul și măiestria lui Ovidiu Bălan s-au impus încă de la primul contact cu publicul cubanez. Iată cum explică ziarul *Granma* din 6 martie 1982 revenirea dirijorului din Bacău : „În februarie 1981, Ovidiu Bălan a dirijat pentru prima dată orchestra noastră simfonică, ai cărui membri impresionați de nivelul și stilul de lucru au sugerat întoarcerea lui". Dacă în turneele precedente creația muzicală românească (unul din concerte fiind dedicat centenarului George Enescu) și creația țării gazdă au ocupat un loc important, în turneul din acest an dirijorul român a susținut un adevărat festival Brahms. Ovidiu Bălan este primul dirijor care a realizat cu orchestra din Havana, pe durata a 4 săptămîni, integrala simfoniilor și lucrărilor concertante ale compozitorului german. Programul celor patru concerte a cuprins : I : *Uvertura Academică, Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră, Simfonia IV ;* II :*Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră, Simfonia II ;* III. *Dublu concert pentru vioară, violoncel și orchestră, Simfonia III ;* IV : *Uvertura Tragică, Concertul pentru vioară și orchestră, Simfonia I.* Acest ultim concert, desfășurat în prezența ambasadorului român în Cuba, Nicolae Moraru și a unor personalități politice cubaneze, a însemnat un adevărat triumf al artei dirijorale românești. De fapt, așa cum ne mărturisea însuși protagonistul, a fost evidentă creșterea randamentului orchestrei de la o repetiție la alta, de la un concert la altul, adaptarea progresivă a instrumentiștilor atît la particularitățile simfonismului brahmsian cît și la maniera interpretativă a dirijorului. Dincolo de acest dificil maraton concertistic, prin conferințele de presă, prin interviurile acordate televiziunii cubaneze, Ovidiu Bălan s-a identificat din nou cu un purtător de cuvînt al muzicii românești, fapt consemnat și de ziarul *Cartelera* din 4 martie 1982 : „Tînăra generație de dirijori are în Ovidiu Bălan un strălucit exponent care a repurtat succese în multiplele turnee din Bulgaria, R.D.G., Polonia, Anglia, S.U.A.

Liviu DĂNCEANU

Educația muzicală în Japonia

În luna noiembrie 1981 a avut loc la Tokyo prima ediție a festivalului muzical intitulat *Concertul original internațional.* Ca invitat la acest important eveniment muzical internațional am avut prilejul să iau contact cu un sistem educațional muzical de un interes ieșit din comun. Susținătorul lui este „Fundația muzicală Yamaha".

Iată scurta istorie a acestei fundații : În 1954 a fost înființată prima clasă experimentală de muzică de către Yamaha, cu 150 de elevi. În 1956 s-a deschis școala muzicală Yamaha, cu 20 000 de elevi și îndrumați de 500 de profesori. În 1965 a luat ființă „Fundația muzicală Yamaha". Începînd din 1965 au fost înființate școli muzicale și în afara granițelor Japoniei, în toate continentele. În 1979 numărul elevilor era de 620 000 iar al profesorilor de 10 000.

După primii doi ani de studii de bază se face o diferențiere între cei avansați și foarte avansați. Instruirea specială a viitorilor profesori de muzică începe din anul 5, iar primii doi ani de cursuri pregătitoare sînt comune. La aceste cursuri pregătitoare sînt primiți copii la vîrsta de 4—5 ani, socotită cea mai prielnică pentru fundamentarea unei educații muzicale solide.

O altă trăsătură originală : cursurile instrumentale sînt, la început, colective și la ele participă, în medie, zece elevi. Această metodă, pe de o parte obișnuiește pe copii să cînte în ansamblu iar pe de

Scanned with OKEN Scanner

altă parte un profesor poate să se ocupe de mai mulți elevi deodată.

Activitatea bogată și multilaterală a acestei fundații impune următoarele concluzii :

a) Educația muzicală este strîns legată de popularizarea în masă a muzicii, cu depistarea talentelor din rîndurile milioanelor de copii.

b) Educația muzicală este în strînsă legătură cu formațiile muzicale de diferite genuri.

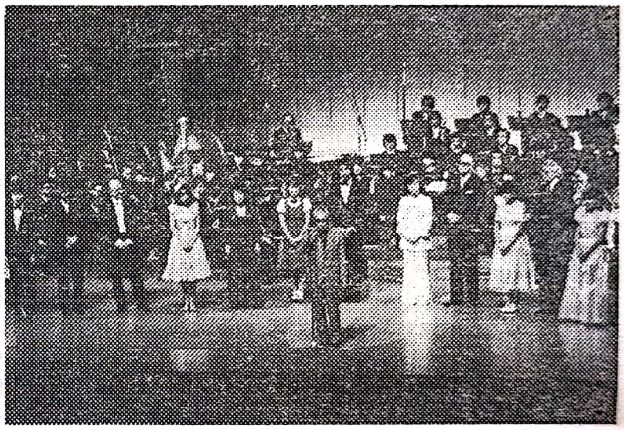
c) Selecția vîrfurilor interpretative se face prin concursuri regionale, naționale și internaționale.

Educația muzicală Yamaha nu-și propune ca toți elevii să devină profesioniști în muzică. Dimpotrivă : scopul ei principal este dezvoltarea aptitudinii muzicale la un mare număr de copii și tineri, muzica fiind considerată în Japonia o activitate dintre cele mai nobile de a petrece timpul liber.

Un alt aspect ar fi dezvoltarea creativității la copii. La o vîrstă foarte fragedă se depistează aptitudinea componistică și paralel cu interpretarea muzicală copiii sînt îndrumați și în compoziție. Această metodă se bazează pe ideea că nici un interpret nu va înțelege muzica mai profund decît cel care practică și creația muzicală. Scopul *Concertului original internațional* amintit la începutul acestui articol este tocmai de a crea o „renaștere muzicală", o reîntoarcere la rădăcini, cînd muzica a fost comunicată direct de către compozitori, cum s-a întîmplat pînă în secolul XIX cu Mozart, Chopin și alți mari maeștri, spune Genichi Kawakami, președintele „Fundației muzicale Yamaha" — un mare iubitor și susținător al artei muzicale.

Pentru încheiere, cîteva cuvinte despre *Concertul original internațional* la care am participat în 1981. El se desfășoară conform principiului, amintit mai sus, că interpretul ideal al unei piese muzicale este însuși compozitorul (sau viceversa). La această primă ediție, din 422 de lucrări muzicale trimise din 35 de țări, au fost selecționate (în patru etape) 16 lucrări. Cele două concerte au fost susținute de cei 16 compozitori-interpreți veniți din Elveția, Franța, Austria, S.U.A., Olanda, România și Japonia. Piesele prezentate erau scrise pentru instrumente solo (pian), pentru instrumente solo cu acompaniament orchestral (electone, pian, saxofon) sau compoziții simfonice.

Eu am participat cu o rapsodie pe teme populare din Maramureș, intitulată *Spații maramureșene*. Mi s-a încredințat Orchestra Filarmonicii Japoneze care s-a dovedit foarte receptivă în asimilarea ritmurilor populare românești. Concertele au avut loc într-o sală modernă cu 3 000 de locuri — Yubin Chokin —



din Tokyo. În urma consultării publicului au fost decernate 7 premii pentru compozițiile și interpretările cele mai bune. Concertele au fost înregistrate și ulterior retransmise de către posturile de radio și Televiziunea Națională Japoneză (N.H.K.).

La începutul lunii decembrie 1982 va avea loc cea de a doua ediție a acestui eveniment muzical, foarte interesant și excepțional organizat de către „Fundația muzicală Yamaha".

Adalbert WINKLER

Scanned with OKEN Scanner

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Wilhelm Georg Berger

Portrait (II)

Horia Şurianu

Les rayonnements du système et les possibilités d'option

Certains aspects viennent d'être exposés (longuement) en décrivant la constituition des modes mélodiques et des structures harmoniques ainsi que leur jonction sous la forme des chorals intégralement chromatiques. L'idée de système a aussi été avancée, avec une série de références (largement exposées egalement) à certaines lois de construction et d'application. Reste à tirer les conclusions qui puissent mettre en lumière le caractère fonctionnel pratique du système. Nous essaierons de les exposer (en théorie), mais, en fin de compte, c'est l'analyse de la création musicale du compositeur qui devra les confirmer sur la foi des partitions, trouvant ainsi leur réponse véritable dans la pratique.

On ne saurait cependant attaquer les conclusions avant de décrire „en totalité" le système. Les guillemets ont ici leur sens puisqu'embrasser *tout* le système — dont les rayonnements ont un effet à longue portée — est difficilement réalisable si l'on envisage son ouverture. Nous avons simplement exposé ses fondements que le compositeur présentent théoriquement dans son livre. Mais pour saisir l'effet lointain des rayonnements du système, nous nous proposons maintenant — dans cette partie de notre étude réservée aux conclusions théoriques — de décrire brièvement *les modes intégralement chromatiques* dont la multitude des possibilités constructives démontre la vaste zone d'action du système.

Les modes intégralement chromatiques sont une résultante en même temps qu'un chapitre distinct de la théorie des chorals. Prenons le mode de référence :

5 3 5 3 2 3 2 3 5 3 5.

Les proportions intervallaires peuvent être transposées sur chaque son de ce mode, le principe étant valable pour chacune des 11 variantes. A leur tour, les proportions des variantes sont susceptibles d'être transposées sur chaque son du mode initial. En rapportant le tout au même son fondamental (en partant du même son), l'on obtient des points d'intersection qui donnent lieu au changement de mode, à la modulation (au vrai sens du terme). La distribution descendante des proportions intervallaires crée un champ d'action aussi vaste. Mais le compositeur ne s'y arrête pas. En pénétrant dans le domaine des *modes à proportions variées* (ex. : 1 2 1 2 1 2 1 1 3 3 3 4), des embranchements nouveaux s'ouvrent en offrant d'innombrables variantes et, par là même, des possibilités d'option. Groupés selon les espèces établies dans le chapitre des *Modes et Proportions,* les modes à proportions variées propagent leur zone d'action sur une surface modale immense mais ne trahissent nullement les lois d'organisation structurale de la matière sonore d'après le critère du „nombre d'or". C'est là un aspect de la toute première importance car c'est précisément ce principe — solide et appliqué avec conséquence et constance — qui assure l'unité et la cohésion du système. En fait, par le truchement des modes intégralement chromatiques aussi bien que par la théorie des chorals, Berger crée un système ouvert aspirant vers une idée mélodique — respectivement, vers une idée harmonique — complexe. Il faut y voir notre première conclusion qui, pour être générale, ne se vérifie pas moins dans toute la création du compositeur qu'elle caractérise au niveau le plus profond. Mais d'autres conclusions s'imposent à leur tour :

a) concernant l'idée mélodique : utilisation de tous les intervalles (y compris tous les renversements) pouvant être combinés librement soit dans le cadre du mode (qui recèle

Scanned with OKEN Scanner

des intervalles spécifiques déterminant la nature de la mélodie), soit dans les zones de modulation. L'éthos modal se conserve grâce à la structure unitaire des modes ;

b) concernant l'idée harmonique : on y trouve les mêmes aspects avec, en plus, des ensembles d'accords construits à partir de la *sectio aurea,* mais sans restriction quant aux enchaînements ;

c) le rythme reste libre, composé de figures qui font valoir la mélodie ou les tensions de l'harmonie ; il devient assez souvent pulsatif sans jamais cependant entrer en inertie ;

d) l'orchestration reste elle aussi au service de la mélodie et de l'harmonie — les deux coordonnées de base ayant des implications jusque sur le plan de la forme, sans oublier sans doute celui de l'esthétique — mais elle ne perd rien de son coloris et conserve son rôle psychologique pendant tout le discours musical ;

e) les chorals attestent l'écriture sur la diagonale (la *dimension oblique)* et constituent de la sorte un intéressant champ de recherche sur les catégories syntactiques.

Ces quelques conclusions suggèrent les grandes possibilités de mouvement du système de Berger (et il ne serait pas vain de réfléchir, en guise de comparaison, aux libertés du sérialisme intégral !).

Assurément, l'idée de système oblige, comme dans notre cas, à une rigueur extrême réclamant des lois immuables à finalité immédiate. Mais la valeur d'un système ne réside pas seulement dans la précision de ses lois, mais aussi dans sa richesse, soit dans la liberté d'action — et donc d'option — qu'il vous offre. En dépit du fait que Berger n'élabore ses théories que pour poser les bases du système en laissant du champ libre à la recherche, on constate facilement que ces bases composent un ensemble de lois précises et unitaires en même temps que généreuses quant à l'option du créateur. C'est d'ailleurs ici que cesse l'oeuvre de théoricien du compositeur et que commence celle de l'artiste qui n'aura dorénavant qu'à choisir intuitivement ses voies d'accomplissement esthétique. Sans doute, la situation se complique, car l'intuition ne peut se passer de la raison sur un terrain aussi vaste la pluralité sémantique du système ayant son mot à dire. Il est difficile d'*opter* et seul l'objectif esthétique est peut-être décisif. Mais, Berger qui ne manque ni d'intuition ni de raison est maître d'un programme esthétique bien tracé. Il le prouve par ses oeuvres musicales en certifiant ainsi la qualité de ses théories.

La réponse du compositeur

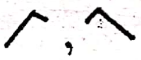
Afin de comprendre l'application des théories exposées jusqu'ici nous avons procédé à une opération de synthèse à la suite d'analyses effectuées sur les partitions, parce que le grand nombre des oeuvres composées par Berger et l'espace limité attribué à la présentation détaillée de chacune ne nous permettaient pas de nous étendre davantage. Mais, à tous les aspects surgis au fur et à mesure de notre travail, la réponse du compositeur est venue d'elle-même faisant ressortir et son raisonnement (centré sur le système exposé) et son intuition (la liberté de se mouvoir et d'opter dans les limites d'un cadre organisé).

Constituant un édifice solide, les symphonies de Berger, au nombre de treize, révèlent des idées qui orientent toute sa création et représentent un long processus d'élaboration de la matière sonore, de recherche et de transposition sur le plan esthétique des états affectifs du compositeur. En un mot elles illustrent la synthèse des éléments qui le définissent en tant que tel. Afin de mieux saisir le filon qui les rattache, nous avons extrait de chacune un thème, observant certain tracé propre au travail thématique du musicien — en l'espèce la fragmentation par silences des motifs constituant le thème. Cela nous a conduit à un „tableau thématique" (voir à la page 43) dont il ressort que :

a) le rythme y a été éliminé, non pas totalement car il y est suggéré par des notes pleines (noires) pour les valeurs brèves et par des notes blanches pour les valeurs longues ;

b) toutes les hauteurs des notes (en fait les hauteurs réelles) se lisent dans la clef de Sol ;

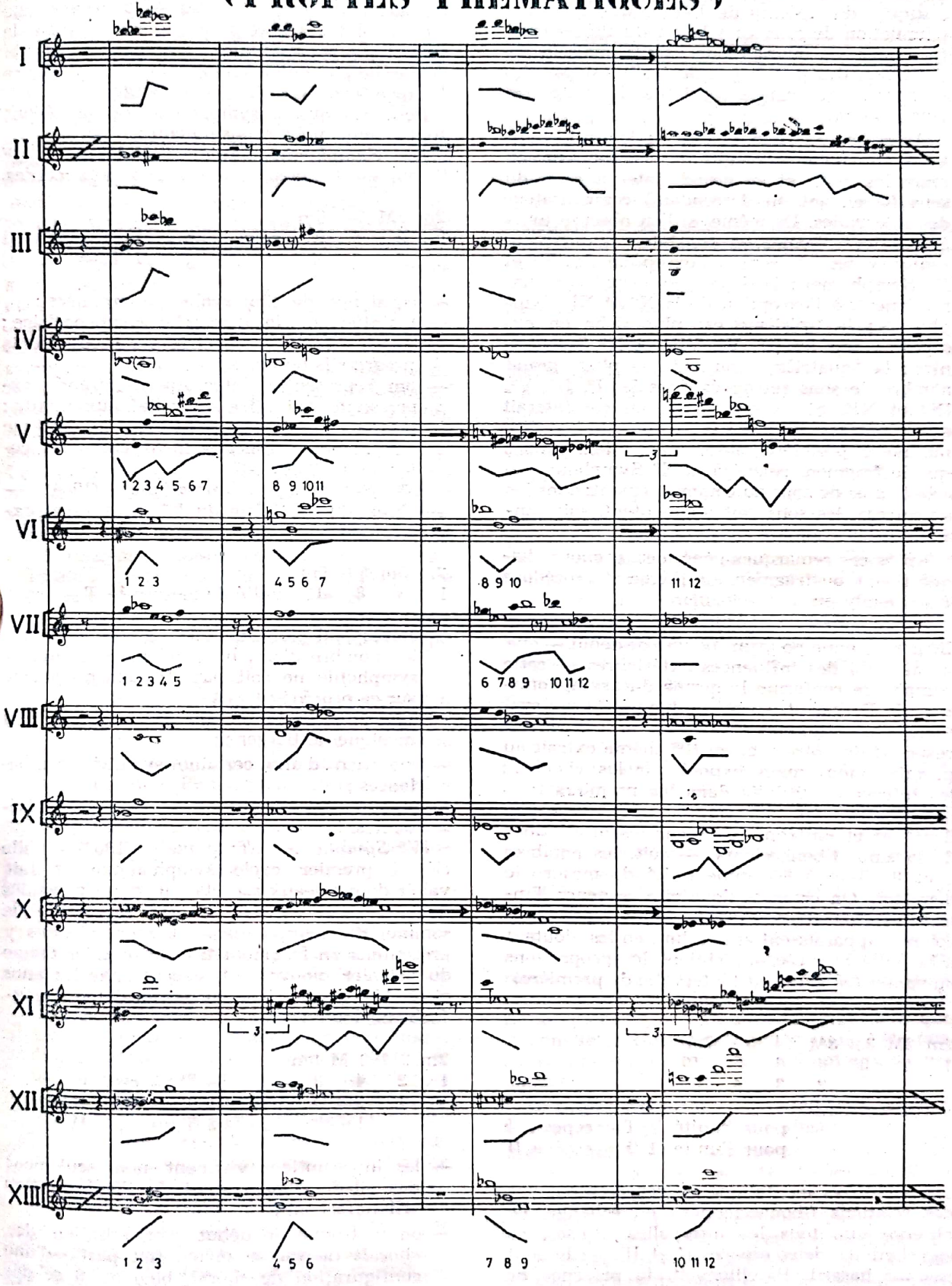
c) la notation : 1p, 2m, 2M etc., signifie le système intervallaire utilisé et les chiffres 1, 2, 3, 4 etc. — le numérotage des sons dans le cas des thèmes sériels ;

d) les signes :  etc., illustrent le profil graphique des motifs ;

e) il existe 13 rangées qui correspondent aux 13 symphonies (de chacune un thème en a été tiré) et 4 grandes colonnes qui alternent avec 5 petites colonnes. Les quatre grandes représentent les premiers quatre motifs (dans certains cas, des cellules, quand celles-ci sont assez prégnantes pour suppléer la fonction psychologique des motifs). On y trouve aussi des phrases exposées entièrement — celles qui sont dans le tableau encadrées des signes : Les 5 petites colonnes délimitent les motifs (ou les cellules) par des silences (comme dans le texte). La première petite colonne indique si, jusqu'au démarrage du thème, il existe ou non un espace (*auftakt*, support harmonique précédant le thème, etc.). La dernière colonne indique si le thème se poursuit ou non (plus exactement, si la phrase continue) ; dans l'affirmative, y sont indiqués les silences respectifs jusqu'à la prochaine entrée. La flèche à l'intérieur des petites colonnes représente la continuation du discours sans silence (les motifs se rattachent les uns aux autres n'étant séparés que par le sens musical).

Scanned with OKEN Scanner

LES SYMPHONIES
(PROFILS THÉMATIQUES)



Scanned with OKEN Scanner

L'observation qui s'impose d'emblée concerne le groupage des sons et la fragmentation au moyen de silences. C'est une des caractéristiques des thèmes de Berger que cette accumulation de sons vers la fin du thème (surtout dans ses ouvrages de début), mais la délimitation des motifs (ou des cellules) par des silences demeure une constante de toutes ses symphonies.

Autre constatation générale : le profil unitaire des thèmes, résulté de la combinaison entre les petits et les grands intervalles et du sens (ascendant ou descendant) compensateur des intervalles. De même, si l'on observe tour-à-tour les colonnes on constate : la première renferme peu de sons à l'exception des Ve et Xe Symphonies ; la deuxième se présente pareillement, à l'exception de la Xe et XIe Symphonies ; la troisième est plus riche en exceptions, soit les IIe, Ve, VIIe et Xe Symphonies ; la quatrième contient le plus grand nombre de sons retrouvés dans les Ie, IIe, Ve, IXe et XIe. Si on continuait, on constaterait que le nombre des notes croît, chose qui confirme notre première observation. Remarquons que le fragment relevé à la Xe Symphonie recèle le plus de sons au commencement; dans les autres cas, les sons soit augmentent, soit conservent leur nombre constant.

Après ces remarques générales, prenons chaque thème ou fragment de thème et procédons à son analyse :

Ire Symphonie „Lyrique" (écrite en 1960). Bien que tenue pour une oeuvre de début — elle aurait subi des influences extérieures — cette symphonie renferme le germe du „symphonisme" de Berger et, en même temps, de son système compositionnel. Preuve en est le fragment respectif de notre tableau (Ier thème extrait au premier mouvement exposé par les violons) : les intervalles utilisés dans les premiers trois motifs sont : 1p, 2M, 3M, 4+, 5+, (6m), 7m, dont 2M et 6m sont basés sur les proportions de la suite fibonaccienne — soit, les nombres 2 et 8 — et ont comme unité de mesure le demi-ton. On constate donc que ce genre d'intervales s'est affirmé dès le début. Dans la 4e colonne apparaissent 2m et 3m ; en les ajoutant à la suite énoncée, on obtient les proportions suivantes (en excluant l'intervalle de première):

2m	2M	3m	3M	4+	5+	7m
1	2	3	*4*	*6*	*8*	*10*
			2	3	*4*	5

pour l'unité ½ T = espèce I
pour l'unité 1 T = espèce II

Les chiffres en italique ne représentent pas des relations fibonacciennes ; en échange, on observe que tous les intervalles utilisés, en corrélant les deux espèces (I et II), ne le sont pas au hasard. Pareillement, la présence de l'intervalle de première dans toutes les 4 colonnes prête de l'unité et de la stabilité. Les premières 3 colonnes apparaissent comme une période rythmique (4 notes — 3 brèves, une longue) étant séparées par le même type de silence. La représentation graphique illustre la démarche par sauts compensateurs et préfigure le tracé favori des thèmes de Berger.

Pour les autres symphonies, en procédant tout comme, nous avons obtenu :

IIe Symphonie „Epique" (1963) — Ier thème du Ier mouvement exposé aux cordes.

2m	2M	4—	6m				
1	2	*4*	8	pour	l'unité	½ T	espèce I
	1	2	*4*	„	„	1 T =	„ II

— constance de l'intervalle de première ;
— maintien de la démarche compensatrice ;
— suspension de la symétrie par groupements progressifs de notes ;
— 6m représente l'intervalle de grande expressivité qui offre du relief aux motifs ;
— présence de la symétrie dans le domaine des silences, respectivement entre les colonnes 1—2 et 2—3.

IIIe Symphonie „Dramatique" (1964) — 1re phrase du Ier thème du Ier mouvement exposé toujours par les cordes.

2m	3m	5+	9m	
1	3	8	13	unité de mesure ½ T = esp. I

— correspond pleinement à l'organisation selon le „nombre d'or", bien qu'en sa totalité la symphonie ne soit pas strictement conçue sur ce procédé ;
— apparition de l'intervalle 9m — propre à la musique de Berger ;
— maintien d'une certaine symétrie des silences ;
— là aussi les compensations demeurent évidentes.

IVe Symphonie „Tragique" (1965) — elle clôt le premier cycle symphonique et fait valoir de nouveaux aspects qui seront travaillés dans le cycle suivant. La IVe représente un sommet du symphonisme bergerien. Nous y présentons un fragment tiré du premier thème du premier mouvement, exécuté par les altos et doublés par les bois au moyen d'une Klangfarbenmelodie :

2m	2M	3 M	6m				
1	2	4	8		½ T =	esp.	I
	1	2	*4*		1 T =	„	II
		1	2		2 T =	„	IV

— les interruptions viennent non seulement des silences mais aussi de l'orchestration (Klangfarben) ;
— on y trouve le début d'organisation des chorals (le thème même fait partie d'une configuration de choral, bien qui'il se dé-

Scanned with OKEN Scanner

tache de la figure géométrique représentée par l'écriture à la partie des premiers et seconds violons ;
— les silences témoignent du même penchant vers la symétrie (1—2 et 3—4—5) ;
— tracé de la démarche, également compensateur.

V^e Symphonie „Musique solennelle" (1968) — elle ouvre un cycle nouveau : „dans un certain sens, la V^e Symphonie opère une révision des fonctions des motifs thématiques, le thème n'étant plus le point de référence du travail mais une colonne sonore, un conglomérat de couleur, une structure décorative, un élément de dynamisme, un argument expressif, un pivot pour l'architecture de l'oeuvre" [10]. Nous avons extrait un thème (du premier mouvement) — joué en dialogue par les premiers et seconds violons — qui présente néanmoins les caractères des autres, déjà rencontrés dans les symphonies mentionnées ; ce qu'il apporte de neuf, c'est un surplus d'espace, un déploiement dans un registre ample (du moyen à l'aigu), autant de facteurs qui introduisent des sens musicaux particulièrement expressifs. Le tout se déroule sur une pédale de „mi" tenue sur la basse (V^1c + Cb), alors que le thème se dévide dans les premières deux colonnes sur onze des douze sons (le douzième apparaissant à la troisième colonne), aspect qui nous fait pressentir, bien au-delà du sérialisme, la technique d'organisation des chorals.

Le profil du thème tend vers la symétrie non seulement comme tracé mais aussi comme type d'intervalle :

colonne I
6 m 9 m 6 m 3 m 5+3 m

colonne IV
3 m 5+3 m 6 m 9 m 6 m

La 4^e colonne est donc la récurrente de la première colonne. Remarquons de plus que les intervalles utilisés se fondent exclusivement sur les proportions fibonaccienes. Si l'on prend en considération aussi les intervalles des colonnes II et III, l'on obtient :

2m 2M 3m 3M 6m 9m
1 2 3 *4* 8 13 — ½ = esp. I

— de tous les intervalles utilisés, seul 3M ne relève pas de la suite de Fibonacci. Il est obtenu par le renversement de la sixte mineure (respectivement de la quinte augmentée Si bémol — fa dièze, en obtenant ainsi fa dièze — Si bémol, soit une quarte diminuée égale par l'enharmonisation avec une tierce majeure ; dans le texte : Sol bémol — Si bémol). Le procédé est fréquent chez Berger car il tient précisément à cette liberté d'agir dans le cadre du système, dont nous parlions auparavant, et qui prête de l'expressivité aux lignes mélodiques ;
— la symétrie se retrouve aussi au niveau de la syntaxe, les motifs centraux n'étant pas séparés par des silences, alors que ceux des extrêmes le sont.

Une année plus tard, en 1969 par conséquent, Berger composait sa *VI^e Symphonie „Harmonie"*. Dans ses combinaisons sonores sur la verticale il mettait, avec elle, une note d'originalité. Ses principes, énoncés dans *Structuri sonore şi aspectele lor armonice*, il les applique ici pratiquement. De plus, on détache son intention d'utiliser les modes intégralement chromatiques, d'ou le rapprochement de l'organisation sérielle. Le thème énoncé à la flûte dans le II^e mouvement est construit sur des espaces vastes — propres au compositeur — interrompus par des silences (cette fois asymétriquement). Du point de vue des intervalles, le thème se présente comme tel:

3m 4p 5 + 9 m
3 5 8 13 ½ = esp. I

Il en résulte une rigoureuse organisation à partir de la suite fibonaccienne (5+ = 6m), d'où aussi une sonorité spécifique sur le plan mélodique et harmonique. Le tracé compensatoire de la marche des intervalles ne se dément pas, là non plus.

VII^e Symphonie „L'Energie" (1970) pour cordes et percussion, représente un nouveau sommet du créateur quant à la vitalité de l'expression. Le thème du II^e mouvement présente un tracé à part : les colonnes I et III sont dynamiques, tandis que la II^e et la IV^e sont statiques, stables, conclusives, par la répétition du dernier son de la colonne précédente. Les colonnes dynamiques exposent les 12 sons, lesquels se trouvent dans les relations intervallaires suivantes :

2m 2M 3m 3M 4+ 7m
1 2 3 *4* *6* *10* ½ T = esp. I
2 3 5 1 T= „ II

On remarque, outre les sauts compensateurs, une tendance vers la symétrie (1—3, 2—4) et un processus de remplissage des espaces. Sur l'ambitus Do-Si, l'espace se remplit graduellement par les 12 sons qui, disposés sur la verticale, constitueraient ainsi un *cluster*.

VIII^e Symphonie „Luceafărul" („L'étoile du matin"), 1971, la dernière du deuxième cycle, inspirée du poème homonyme d'Eminescu. Ample, avec choeur, elle met en lumière les recherches issues des profondes significations de l'illustre poète. Elle constitue, esthétiquement, le trait d'union entre „Musique solennelle", „Harmonie" et „Energie". De fait, les vers du poème éminescien visent aux mêmes sphères.

Le thème, extrait du II^e mouvement, entonné par la clarinette, se présente ainsi :

2m 2M 3m 3M 5— 6m 7M
1 2 3 *4* *6* 8 *11* ½ = esp. I

— on y trouve la richesse des proportions intervallaires qui provient de la technique des renversements (3M, 7M) ou des combinaisons modales raffinées. Les modelages de la matière sonore dénotent une souplesse de main

[10] Cosma, Octavian Lazăr, *Simfoniile lui W. Berger — Consideraţii stilistice*, Studii de muzicologie, XIV ; Bucarest, Ed. muzicală 1979, p. 45.

Scanned with OKEN Scanner

de maître, d'où certaine désinvolture sans le moindre préjugé dans le cadre organisé du système.

Cependant, plus visibles encore nous semblent ces modalités dès 1974 quand s'ouvre le troisième cycle symphonique avec la *IX*e *„Fantasia"*. Le thème du hautbois au premier mouvement, commenté par les bois et les cuivres dans un langage harmonique appuyé sur les cordes, se présente pareillement fragmenté — le principe, on le voit, ne perd rien de son importance ni dans le troisième cycle des symhonies bergeriennes :

2M 3m 4— 5p 7—
2 3 *4* 7 *9* ½ — esp. I

— intéressante l'apparition de l'intervalle 5p. Il est neutre, ce n'est qu'un simple liant de l'harmonie. C'est aussi une apparition insolite, que cet intervalle dans le mélodisme de Berger (dans notre tableau comme à l'intérieur d'autres thèmes, il n'est guère fréquent !). On pourrait l'interpréter comme le renversement de la quarte parfaite (fondée sur le „nombre d'or") de même que 7— (une septième diminuée), respectivement 6M, est le renversement de la tierce mineure.

*X*e *Symphonie „Mélopée"* (1975) renforce le chemin parcouru tout en rajeunissant le tracé mélodique par l'introduction des pentes sinueuses. L'exemple en est éloquent dans ce sens. Du point de vue des intervalles, la marche graduelle est prépondérante tout comme les petits sauts :

2m 2M 3m 4p
1 2 3 5 ½ = esp. I

Comme on le voit, l'espèce I (dont l'unité de mesure est le demi-ton) confère à la ligne mélodique l'aspect de méandres. Même la disparition partielle des silences (la fragmentation) n'est pas absolue puisque les colonnes 2—3—4 sont reliées.

*XI*e *Symhonie „Sarmiségéthoussa"* (1976) : de nouveau les grands sauts prédominent. Bien que dans l'ensemble, l'oeuvre offre une image continue, un écoulement ininterrompu de la matière sonore, on y trouve quand même des moments qui restent fidèles au principe de la discontinuité, respectivement le canon des trois flûtes à l'*Allegro con brio* (Lettre M) dans le premier mouvement. La ligne mélodique a la configuration suivante :

2m 2M 3m 4m 4p 4+ 6m 6M 7m
1 2 3 *4* 5 *6* 8 *9* *11*

De nombreuses combinaisons de modes relevant des différentes espèces pourraient sans doute résulter étant donner les enharmonies intervallaires. Observons néanmoins le goût pour les intervalles augmentés et diminués (la quarte apparaît dans les trois hypostases et dans le texte se trouve aussi présente la quinte augmentée, enharmonique avec 6m, que nous avons préférée dans notre tableau parce qu'elle est spécifique de la musique de Berger). La tendance vers la symétrie est toujours là (les colonnes 1—3, 2—4) de même que la démarche compensatrice laquelle concerne tant les intervalles que les colonnes (1 avec 3).

Le retour aux thèmes discontinus se produit avec la *XII*e *Symphonie „A l'Etoile"* (1978), pareillement inspirée des vers de Mihail Eminescu *(Luceafărul)*. A nouveau, utilisation des instruments préférés : les cordes. L'oeuvre paraît clore le troisième cycle en opérant certaines remémorations, au moyen d'un processus de synthèse, appliqué par moments à des symhonies antérieures. Dans ce sens n'est pas dépourvue d'intérêt la comparaison entre le thème que nous avons extrait du I*er* mouvement (exposé par les premiers violons) et le thème de la *I*re *Symphonie*. Et même si le compositeur n'a pas songé à une construction analogue, celle-ci est ressortie, très probablement, de la nécessité d'un retour (dans le subconscient) ; aussi, notre comparaison n'est-elle aucunement fortuite :

— dans les trois premières colonnes domine 1p;
— les colonnes renferment par 4 sons ;
— maintien, dans toutes les 4 colonnes, de la même combinaison rytmique ;
— démarche compensatrice ;
— certaine périodicité des silences
— le type d'intervalles :

2m 2+ 3M 5+ 7— 7M
1 3 *4* 8 *9* *11*

Si dans „La steaua" de nombreuses réitérations se sont produites, dans la *XIII*e *Symphonie „Simfonia solemnis" à la mémoire de Georges Enesco* (1980), par contre, on se trouve devant une oeuvre de grande ampleur, très diverse du point de vue de l'écriture et manifestant une sensibilité extrême, des états affectifs particulièrement intenses (entre la contemplation et l'énergie). Avec cette dernière symphonie, Berger ouvre des horizons nouveaux en utilisant les modes intégralement chromatiques. Le retour au 12 sons est visible aussi dans le thème du hautbois du premier mouvement (ici-même dans le tableau) et dont les intervalles sont les suivants :

3M 4p 5—6m 7M 9m
4 5 *6* 8 *11* 13 ½ T = esp. I

On observe une forte tendance vers l'équilibre, vers la symétrie : 4—6—11, 5—8—13. Ce trait se fait jour aussi dans le sens ascendant ou descendant des intervalles : la colonne 1—3, 2—4, de même que dans la répartition égale des sons (3—3—3—3), du rythme et des silences. Le tout converge vers l'idée de sobriété, d'austérité et d'équilibre rappelant que Wilhelm Berger est un lointain descendant de l'esprit baroque.

Les conclusions qui peuvent être formulées à la suite d'une analyse thématique semblable,

Scanned with OKEN Scanner

sont innombrables. Mais voici celles qui nous paraissent les plus significatives :

a) un matériau sonore unitaire et conséquent par l'utilisation d'intervalles caractéristiques ;

b) une construction logique dans le tracé des thèmes (une démarche compensatoire) ;

c) une conjugaison harmonieuse de la pensée modale et de la pensée sérielle ;

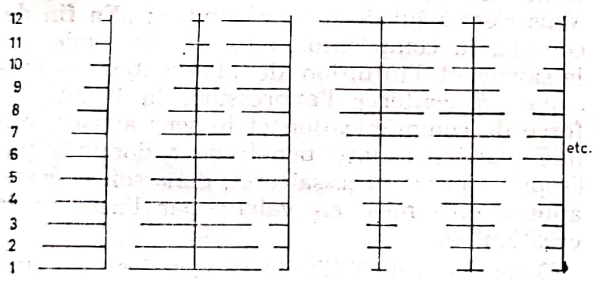
d) des possibilités illimitées de combinaison dans la jonction des modes ;

e) expressivité du motif thématique par la large ouverture des intervalles ;

f) une tendance permanente vers la symétrie et l'équilibre ;

g) une discontinuité dans la construction syntactique (la fragmentation) en même temps qu'une forte cohésion des motifs ; c'est peut être en cela le côté le plus important de la pensée de Berger, une pensée centrée par excellence sur le thème, et que nous avons essayé de suivre attentivement en analysant les thèmes offerts par son oeuvre symphonique.

Si nous ajoutions aux lignes thématiques, qui représentent l'horizontalité de son discours musical, les structures harmoniques coexistant avec les précédentes en de multiples hypostases — pour culminer dans les chorals intégralement chromatiques aux formes géométriques les plus variées écrites sur la diagonale —

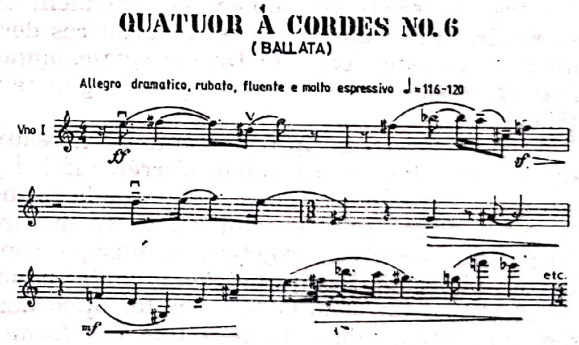


nous aurions alors un tableau représentatif du symphonisme de Berger et, qui plus est, de sa pensée musicale en général car les idées qui s'y trouveraient sont précisément celles qui orientent toute sa création.

Notre étude ne peut s'arrêter là. Elle réclame des recherches futures, des investigations minutieuses, pratiquées sur des ouvrages relevant d'autres genres. Entre le symphonisme et la musique de chambre se placent les concertos instrumentaux composés avec tant de finesse et d'intuition concertantes qu'ils trahissent les penchants d'interprète de Wilhelm Berger. Citons en premier lieu : le *Concerto pour violon et orchestre*, distingué en 1966 par le Premier Prix du Concours international de composition „Reine Elisabeth de Belgique" (Bruxelles) — une grande réussite de la création contemporaine roumaine —, le *Concerto pour violoncelle et orchestre* (1967), le *Concerto pour 2 violons et orchestre* (1968), le *Concerto pour violon et 2 quatuors à cordes* (1975), le *Concerto pour violon, violoncelle et orchestre* (1977), enfin le *Concerto pour violon et alto* (1979), autant d'oeuvres instrumentales qui ont donné des dimensions nouvelles au genre concertant grâce aux problèmes de technique et d'interprétation qu'ils renferment étant les réceptacles d'expressions profondes embrassant une vaste gamme de sentiments : depuis le lyrisme intimiste jusqu'au accents dramatiques et aux explosions d'énergie.

Si les ouvrages concertants font la transition entre le genre symphonique et le genre de chambre, les quatuors à cordes, eux, se placent sur un niveau de grande fermeté bien précisé dans la création du compositeur, niveau dont on pourrait avancer qu'il détient certaine primauté dans sa pensée créatrice. Ils sont au nombre de 14, se groupent en 2 cycles bien définis, alors qu'un 3e vient seulement de s'ouvrir avec la 13e quautor. Les 2 cycles comprennent 6 quatuors, le VIe signifiant une sorte de carrefour dans la création musicale de chambre. C'est aussi le quatuor qui a valu à Berger un autre important grand prix international : le Premier Prix du Concours de composition de Liège (Belgique), 1965.

Les aspects de la construction thématique sont les mêmes que dans les symphonies. Une analyse — par ailleurs analogue — amènerait les conclusions déjà exposées. En guise d'illustration musicale, voici le thème du premier violon exposé au premier mouvement *„Ballata"* du *Quatuor no. 6* et le thème du deuxième violon au second mouvement du *Quatuor no. 14* et dernier :



Sans nous arrêter sur l'écriture de quatuor qui, de prime abord, apparaît comme extrê-

Scanned with OKEN Scanner

ment complexe mais parfaitement possédée par le compositeur, les *Quatuors* de Berger ont l'air d'être des symphonies en miniature. La sonorité dense, pleine de sève harmonique et de mouvement contrapuntique, fait des quatre instruments un appareil ressemblant à l'orchestre à cordes et rappelant les deux symphonies où ces instruments jouissent de la faveur du compositeur. Tout à la fois, les Quatuors constituent le minilaboratoire du compositeur où il accomplit les expérimentations des rayons d'action de son système compositionnel. On s'en rend compte en constatant ces chorals réduits à 4 voix qui apparaissent dans le *14e Quatuor*, comme un exemple des tracés propres aux chorals intégralement chromatiques. Sans doute, l'analyse des quatuors exigerait une étude spéciale, à l'instar des autres genres de la création de Berger. Le goût pour la musique de chambre — et la possession des dimensions du genre — le portent aussi vers la sonate. Il en a composé pour 1, 2 ou 3 instruments. Et ses sonates se sont affirmées et imposées sur la scène nationale autant qu'internationale. En 1964, il reçoit le Prix de composition musicale „Prince Rainier III de Monaco" pour la *Sonate à violon seul* ; oeuvre de grande sensibilité, d'une force d'expression analogue, elle se trouve en bonne compagnie puisque la voici encadrée de la *Sonate pour alto et violoncelle* (1964), la *Sonate pour flûte, alto et violoncelle* (1965), la *Sonate pour violoncelle seul* (1967), la *Sonate pour violon et alto* (1967), la *Sonate pour violon seul* (1968), la *Sonate pour orgue* (1980) etc.

La création musicale de Wilhelm Berger ne s'arrête pas là. Il y a des ouvrages intéressants qui ont précédé les compositions énumérées, d'autres — écrits récemment — attendent de se rendre à la salle de concert. Parmi ces derniers, nous rappelons : le *Drame symphonique „Faust"* (1981) et le *Concerto pour orgue seul* (1981).

A coup sûr, et réciproquement, les niveaux de notre analyse ne sauraient s'arrêter là ! Il y aurait à rechercher la construction de la forme — étant donné que le compositeur se montre un parfait architecte projetant sa musique contre des piliers de formes préclassique (la fugue) ou classique (la sonate) tout en lui apportant des innovations dans le sens que ces formes ne sont plus des moules rigides et contraignants mais seulement des supports, descendants de la tradition tels un solide héritage, et sur lesquels de nouvelles architectures peuvent être érigées. Il y aurait encore à relever comme le plus intéressant des aspects de l'architecture bergerienne, cette caractéristique jonction des formes fixes et des formes improvisées, d'où le flux continu sur des étendues chronologiques amples et le déploiement sur de vastes espaces.

Autre niveau de l'analyse à poursuivre serait celui de l'esthétique ; intéressant et susceptible d'être débattu en profondeur. Si l'on envisage les cycles symphoniques ou ceux des quatuors à cordes, on observe des groupements qui suivent un plan esthétique bien tracé. Quelle intéressante base de discussion serait, par exemple, le premier cycle symphonique *„Lyrique"*, *„Epique"*, *„Dramatique"* et *„Tragique"* comparé au deuxième : *„Musique solenelle"*, *„Harmonie"*, *„Energie"*, *„Luceafărul"*.

Voici par conséquent quelques points de départ seulement pour une analyse complexe ! Découvrir l'application dans la pratique musicale d'un système compositionnel est un travail particulièrement ardu car il suppose une pénétration successive jusqu'aux niveaux les plus secrets. Et plus on gagne du terrain, plus les sentiers se ramifient en dévoilant un monde sonore riche qui vous exhorte à la réflexion et vous incite à vous poser la question suivante : où sont-elles donc les lois d'après lesquelles le créateur a forgé sa musique ? Mais c'est à lui de nous répondre : „En fin de compte, la composition musicale se fonde sur le savoir et l'intuition de „l'inventeur de musique" à conférer l'expression, la beauté, la force de communication et le sens artistique à une matière sonore pénétrée et dominée par l'esprit d'ordre nécessaire et, dans son essence, apte à être mise en valeur par l'acte de la création" [11].

Dans le cas de Wilhelm Berger, les meilleurs témoins des assertions ci-dessus restent ses oeuvres — autrement dit sa création intégrale — et son système qui offrent toutes les réponses requises.

(en français par Colette Ghimpețeanu)

---

[11] Berger, W. G., *Dimensiuni modale*, Bucarest, Ed. muzicală, 1979, p. 271.

Scanned with OKEN Scanner

MUZICA — Nr. 5, 48 p. București — Mai 1982

Redacția : București, str. Poiana narciselor nr. 6, sector 6.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2.
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex · 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLECTIVUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : NICOLAE BRÎNDUȘ (dezbateri, creație), COSTIN CAZABAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie). Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

I. P. Informația c. 2250

42.416

Prețul lei 15

Scanned with OKEN Scanner